COLLEZIONE DI MONOGRAFIE ILLUSTRATE ★ ★ ★

PITTORI, SCULTORI ARCHITETTI

SEBASTIANO DEL PIOMBO

Sebastiano del Piombo.

446 FERRI P. N. Disegno di Francesco Bartolozzi p[illegible] pubblicato. Roma, 1908. In 4, 4 pp., 1 fig.

447 FESTA DELL'ARTE E DEI FIORI 1896 - 1897. Catalogo della esposizione nazionale di orticultura con sezione internazionale. Firenze, 1897. In 16, XX-94 pp., 15 tav. f.t. Edizione numerata di 25 esemplari. Cop. rifatta. Raro. 7.000

448 FIOCCO G. Di alcune opere dimenticate di Sebastiano del Piombo. Roma, 1910. In 4, 8 pp., 2 fig. 3.800

449 FIORI F. G. Lorenzo il Magnifico. Firenze, 1937. In 16, 484 pp. con fig. Cart. edit. 5.000

450 FISCHER L. Vita di Stalin. Spoleto, 1950. In 8, 368 pp. 3.800

451 FOREL A. La questione sessuale esposta alle persone colte. Torino, 1923. In 4, 488 pp. Bella legatura m. pelle. 7.00[illegible]

452 FORNASERI G. La Santa Romana Repubblica. Profilo st[illegible] medio evo. Napoli, 1962. In 8, 388 pp.

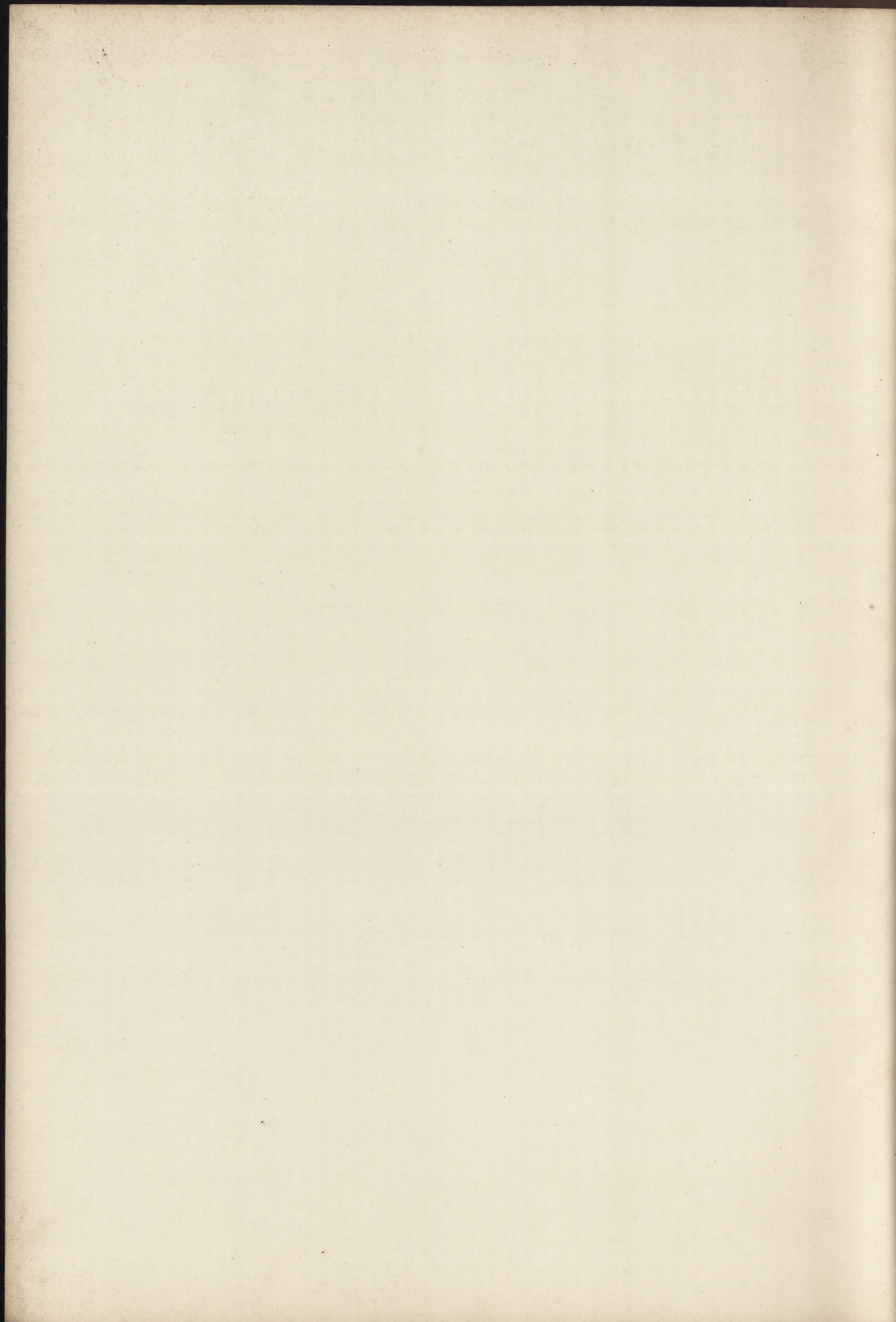
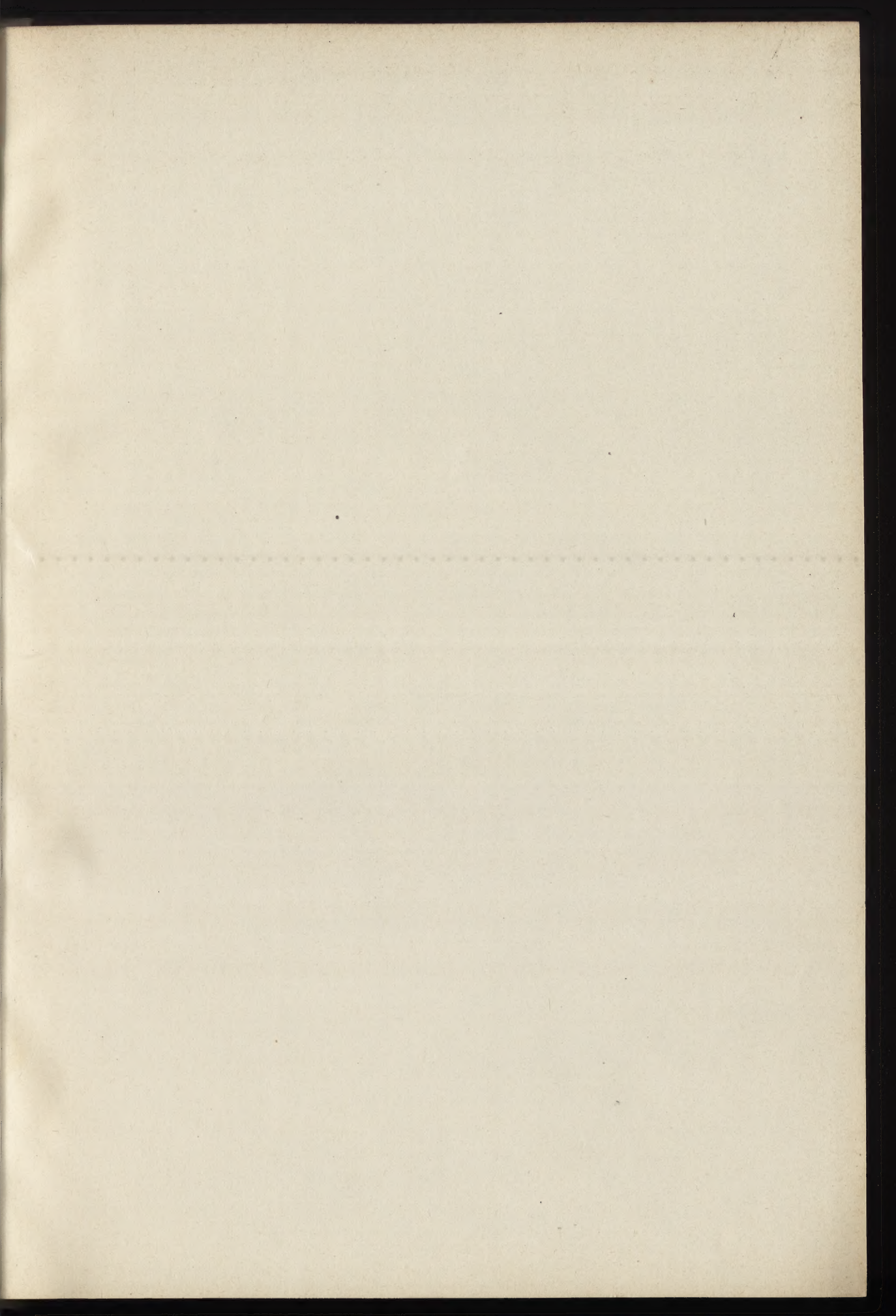
453 FRATINI C. Giovanni dalle Bande Nere. M[illegible] pp.

454 FRIZZONI [illegible]

[illegible] (Michelangelo). Les correspondants de Michel-Ange. (Sebastiano Del Piombo. Testo ital. pubblicato per la prima volta par Gaetano Milanesi). — Paris, 1890. In IV. Dis. Rest. il dorso. Piccole smarginat. alla cop. ant. (sopra e sotto). L. 22,—

V. Il libro su [illegible] ni

COLLEZIONE

DI

MONOGRAFIE ILLUSTRATE

PITTORI, SCULTORI, ARCHITETTI

5.

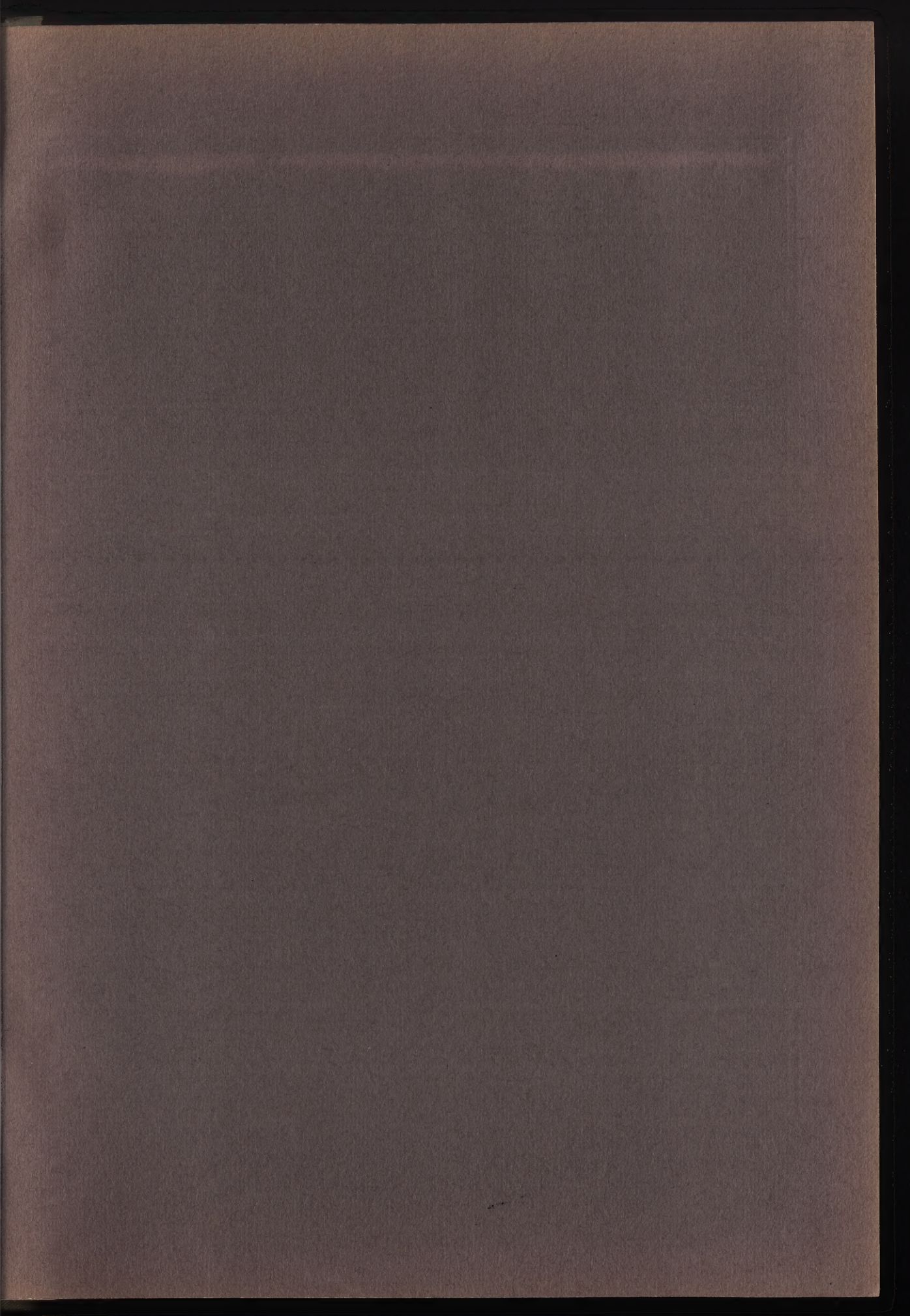
SEBASTIANO DEL PIOMBO

Collezione di Monografie illustrate

Serie: Pittori, Scultori, Architetti

diretta da DIEGO ANGELI

Volumi pubblicati:

1. GIOVANNI ANTONIO AMADEO, di F. MALAGUZZI VALERI, con 364 illustrazioni da fotografie inedite.
2. GIORGIONE DA CASTELFRANCO, di U. MONNERET DE VILLARD, con 91 illustrazioni e una tavola.
3. SANDRO BOTTICELLI, di ART. JAHN RUSCONI, con 141 incisioni e una intagliotipia.
4. MASOLINO DA PANICALE, di PIETRO TOESCA, con 76 illustrazioni e 2 tavole.
5. SEBASTIANO DEL PIOMBO, di GIORGIO BERNARDINI, con 66 illustrazioni e 5 tavole.

S. GIOVANNI GRISOSTOMO CON VARI SANTI E SANTE.
VENEZIA, CHIESA DI S. GIOVANNI GRISOSTOMO.

(Fot. Alinari).

GIORGIO BERNARDINI

SEBASTIANO DEL PIOMBO

CON 66 ILLUSTRAZIONI E 5 TAVOLE

BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - EDITORE
1908

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

OPERE DI SEBASTIANO DEL PIOMBO

OPERE ATTRIBUITE A SEBASTIANO DEL PIOMBO E COPIE DI SUE OPERE

SEBASTIANO DEL PIOMBO

SEBASTIANO del Piombo nacque in Venezia nel 1485 da Luciano Luciani. Il P. Federici nelle *Memorie trevigiane* credè che egli e Fra Marco Pensaben fossero una sola persona, ma il P. Marchese e alcuni altri scrittori confutarono tale opinione. Ben poche informazioni abbiamo sugli anni della sua giovinezza, esse si possono riassumere nel seguente periodo, che riferisco dal Vasari, il quale, trattandosi di un maestro in parte suo contemporaneo, che egli conobbe di persona, merita senza dubbio la più grande fiducia, almeno nei tratti più salienti dei fatti che racconta, in quanto non è contraddetto dalla critica moderna.

« Non fu, secondo che molti affermano, la prima professione di Sebastiano la pittura, ma la musica; perchè oltre al cantare si dilettò molto di sonare varie sorti di suoni, ma sopra tutto il liuto, per sonarsi in su quello stromento tutte le parti, senz'altra compagnia: il quale esercizio fece costui essere un tempo gratissimo ai gentiluomini di Venezia, con i quali, come virtuoso, praticò sempre dimesticamente. Venutagli poi voglia, essendo ancor giovane, d'attendere alla pittura, apparò i primi principii da Giovanni Bellino allora vecchio. E dopo lui, avendo Giorgione da Castel Franco messi in quella città i modi della maniera moderna, più uniti, e con certo fiammeggiare di colori, Sebastiano si partì da Giovanni e si acconciò con Giorgione, col quale stette tanto, che prese in gran parte quella maniera; onde fece alcuni ritratti in Venezia di naturale molto simili, e fra gli altri quello di Verdelotto Franzese, musico eccellentissimo, che era allora maestro di cappella in S. Marco; e nel medesimo quadro quello di Uberto suo compagno, cantore; il qual quadro recò a Fiorenza Verdelotto, quando venne maestro di cappella in S. Giovanni, ed oggi l'ha nelle sue case Francesco da Sangallo scultore ».

SEBASTIANO DEL PIOMBO.
DALLE « VITE » DEL VASARI.

La influenza, che sui maestri della sua città, nella fine del XV, e nei primi anni del secolo XVI, esercitava Giovanni Bellini, che Alberto Dürer non dubitava di riconoscere nel 1506 per il migliore, sebbene assai vecchio, di quanti ne dimoravano allora

in Venezia, era veramente enorme; cosicchè, oltre agli scolari propriamente detti, che frequentavano la sua bottega, la sua azione si estendeva su tutta la pittura contemporanea che fioriva sulle lagune. Furono suoi scolari circa il detto tempo Giorgio Barbarelli, Tiziano Vecellio, Jacopo Negretti ed altri. Nessuna meraviglia adunque che anche Sebastiano Luciani, in un modo o in un altro, non abbia potuto sottrarsi al suo influsso: ma di questo a noi ne restano ben poche tracce nelle sue opere.

Il Morelli credè che il nostro maestro derivasse direttamente da Cima da Conegliano, indottovi dalla firma *Bastian Luciani fuit descipulus Johannes Bellinus* che affermasi esistere in un cartello a piè della *Deposizione dalla croce*, esposta nella collezione Layard. Io per dire la verità non sono stato così fortunato, e per quanto mi vi sia provato più volte, non mi è mai riuscito di decifrarla, anche con l'aiuto di forti lenti.

Però debbo confessare, che un mio amico, egregio cultore della critica d'arte, vi lesse il nome di Luciani. — Talune forme in essa ci riconducono a Cima nei tipi, nelle facce piene, austere etc.; ma vi notiamo un fare più molle, ed anche più fiacco; siamo ben lontani dalla precisione del grande maestro.

Il Cavalcaselle osserva che la barbara forma della firma suggerisce il sospetto, confermato dallo stile, che appartenga ad un seguace di Cima, non dei Bellini, somigliante fino ad un certo punto alle opere di Girolamo da Udine; ed io ritengo che questa osservazione del critico illustre è acuta e giusta: ricordiamoci, a questo proposito, il quadro di quest'ultimo maestro esposto nella Galleria comunale di Udine.

In ogni modo siffatto dipinto, se pur gli appartiene, rimane pressochè isolato nella storia del nostro artefice, esso non ha diretta relazione con quelli che ci restano di lui, da assegnarsi al periodo veneziano dell'arte sua. Tutto al più vi si potrebbero notare certe forme piene, tondeggianti, in rapporto ad essi [1]. Ma checchè sia stato di questa primissima manifestazione artistica del Luciani, egli certamente nella età giovanile, come ci apprendono le opere di lui, fu seguace fido, entusiasta, convinto, del grande Barbarelli. Del resto in questo tempo (nel primo decennio del '500) anche Giovanni Bellini si muoveva verso i nuovi orizzonti dischiusi all'arte, finchè nel 1513 creò il capolavoro dei *Tre santi* nella chiesa di S. Giovanni Grisostomo.

Rimanevano a Venezia seguaci delle forme quattrocentesche, intese in un senso assai lato, taluni diretti scolari di Giovanni Bellini, tra i quali il Bissolo, e alcuni artefici che da prima sentirono l'influsso di Alvise Vivarini, quali Marco Basaiti e Cima da Conegliano. Lazzaro Sebastiani viveva ancora, il Carpaccio seguiva la sua via di narratore efficace, e di acuto osservatore. Accade però sempre così quando si iniziano forme nuove; queste, sebbene prodotte da una lenta evoluzione, non possono affermarsi immediatamente, ma convien loro impiegare un certo tempo per prevalere su quelle già in uso; e queste continuano a vivere anche onoratamente, come nel caso nostro, per un certo tempo. Ed ora dobbiamo notare che, oltre al Barbarelli novatore e al nostro Luciani, altri scolari insigni del Bellini, quali Tiziano Vecellio, Jacopo Negretti, detto Palma il vecchio, si erano messi per le nuove vie. Anche Lorenzo Lotto,

(1) Un critico crede che questo lavoro sia del Luciani, ed in prova adduce anche la testa, che vi è in un medaglione, eseguita nello stile del maestro. — Esso faceva parte della Galleria Manfrin.

quantunque ancora non libero di ogni ricordo dell'arte di Alvise, si veniva avviando verso le tracce segnate dal Grande di Castel Franco.

Sebastiano ebbe con Giorgione comuni anche le tendenze del bel vivere e della musica: onde lo storico aretino nota, che questi « fu allevato in Vinegia, e dilettossi continuamente delle cose d'amore, e piacqueli il suono del liuto mirabilmente e tanto, che egli sonava e cantava nel suo tempo tanto divinamente, che egli era spesso per quello adoperato a diverse musiche e ragunate di persone nobili ». Con ogni probabilità tutti e due questi artisti, l'uno già noto, l'altro in via di esserlo, si saranno trovati insieme in parecchi ritrovi, dove avranno appreso a stimarsi e ad amarsi. Tra le opere ascritte al Luciani, che ci restano, non sono molte quelle che possonsi classificare tra i prodotti della sua giovinezza, allorchè dimorava ancora a Venezia: ma occorre vagliarle bene.

Dopo la *Deposizione*, eseguita nello stile di Cima, viene ascritto al maestro il quadro, esposto in una cappella a destra di chi entra, nella chiesa di S. Nicolò a Treviso, in cui è effigiata la *Incredulità di S. Tommaso*. Nel primo piano vediamo Cristo ignudo, con un manto gittato sulle spalle e che gli scende fino alle ginocchia, sostenuto dalla sinistra, che porge a toccare a S. Tommaso il costato ferito nel lato destro: alquanto più indietro scorgonsi collocati gli apostoli in vari atteggiamenti; al disotto di questa composizione sono ritratte sei persone a mezza vita; quattro maschili e due femminili.

Debbo confessare francamente che questo dipinto mi apparisce non poco gretto, di una tonalità di colorito assai bassa; ben diversa da quella vivace che nelle sue opere suole usare il nostro maestro; nè vi riscontro il bel verde che gli è abituale. Vi fanno poi pienamente difetto le forme larghe, tondeggianti, ben rilevate; gli occhi grandi, alquanto infossati, il piegar grandioso dei panni, proprio del pittore. Non mi pare che si possano ascrivere all'arte di Sebastiano le teste alte riquadre, i lineamenti piuttosto minuti, le pieghe degli abiti strette, molteplici, il più delle volte unite insieme, che riscontriamo nel dipinto. Vi fanno poi difetto la morbidezza della carnagione giorgionesca, la suprema naturalezza, e la espressione che egli suol dare alle sue figure; che invece ci appariscono indifferenti e di pochissima animazione; quindi dubito che possa essergli assegnato. — Debbo però riferire che un critico illustre crede che, pur essendo uno dei suoi primissimi lavori giovanili, le forme delle mani e il colorito mostrano che è veramente opera di lui. — Non presenta ancora alcuna qualità per essere attribuito a Lorenzo Lotto come fa il *Cicerone*, edizione VIII, e il Biscaro [1].

Un dipinto già assegnato a Tiziano, ora rivendicato al nostro maestro, è la *Visitazione della Vergine a S. Elisabetta* esposto nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia. Dietro la Madonna vedesi S. Giuseppe, e dietro l'altra santa S. Gioachino: nel fondo alcune case ed un albero.

(1) Il Biscaro (*L'Arte*, 1900, p. 300) ritiene che il quadro fu eseguito fra il 1505 e il 1506, giacchè nella cappella ove si trova vi è lo stemma di Pietro Querini, che fu podestà di Treviso dall'aprile 1505 al settembre 1506, e inoltre vi sono due altri stemmi: uno del vescovo Rossi, e uno del priore del convento, che nel 1505 era il P. Giov. Francesco da Treviso. Questi sono i primi tre personaggi ritratti a mezza vita, membri della commissaria, fondata da P. Monigo nel 1366, uno dei cui scopi, connesso con la cappella, era la distribuzione di alcune doti. Il personaggio col borsello crede sia Fioravante Biadeno, notaio sindaco della commissaria, ovvero il cancelliere di essa Francesco Novello, le altre due figure rappresentano giovinette che dovevansi dotare.

Fu primo il Cavalcaselle (*Tiziano*, I, 53) ad osservare che i ritocchi numerosi, subiti da questo quadro, permettono di dire che è piuttosto nella maniera di Sebastiano del Piombo, che in quella di Tiziano, benchè sia più debole delle produzioni dell'uno e dell'altro; dopo di lui il Berenson l'assegnò al nostro maestro, e quindi fece lo stesso il Bode nel *Cicerone;* la direzione stessa della Pinacoteca dell'Accademia finì con accettare questa nuova attribuzione, e adesso il Paoletti l'ammette nel suo catalogo della insigne collezione.

PARTICOLARE DEL QUADRO D'ALTARE NELLA CHIESA DI S. GIOVANNI GRISOSTOMO.

Convien dir subito, che il Cavalcaselle vide bene e chiaramente? Certo, nello stato in cui il dipinto si trova, non è possibile stabilire se è proprio uscito dalle mani del Luciani; è così guasto, i ridipinti lo hanno così alterato, che una certezza assoluta su questo riguardo non possiamo avere. Però è indubitato che è eseguito nelle sue forme in modo, da potersi ritenere che assai probabilmente è opera del nostro artefice. E innanzi tutto noto che le case e l'albero, che si vedono nel fondo, sono nella maniera giorgionesca, e lo stesso è da dire delle figure, nelle quali però è da osservare che la testa di S. Giuseppe fu modernamente rifatta. Se poi lo paragoniamo al dipinto della chiesa di S. Giovanni Grisostomo, di cui andremo ben tosto a discorrere, troveremo che le forme delle teste delle due figure muliebri ci appaiono le stesse, tondeggianti, con la fronte piuttosto bassa, le guance carnose, piene, il naso leggermente a punta, gli occhi alquanto infossati. Le mani sono uguali, piene, nell'uno e nell'altro quadro; la medesima cosa è da dire delle pieghe lunghe, con addentramenti, alcune delle quali gonfie. Non è da meravigliare se il colorito non è così fuso, così pienamente armonico come nell'altro dipinto da me ricordato: giacchè esso, nella probabile ipotesi che sia veramente opera di Sebastiano, sarebbe da ascrivere ai primi anni di sua carriera, sarebbe la prima opera, che ci sia rimasta, eseguita nello stile di Giorgione.

Altre opere di Sebastiano sono i quattro santi dipinti negli sportelli dell'organo nella chiesa di S. Bartolomeo. Due di questi però si vedono al posto, e sono i SS. Sinibaldo e Ludovico, arcivescovo di Tolosa, che son collocati nell'uno e nell'altro fianco

dell'organo: i SS. Sebastiano e Bartolomeo trovansi su due muri ai lati della crociera della chiesa. Questi ultimi però al tempo dello Zanetti erano stati asportati; onde egli nella sua opera: *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' Veneziani Maestri* (Venezia, MDCCLXXI) dichiara che « si conservano ancora: e si può sperare che la degna cura dei religiosi di quella chiesa li rimettino un giorno in pubblico ».

Trovo poi notato nella *Guida* del Moschini, a pag. 560, che questi dipinti *erano già tutti a posto* quando fu pubblicata a Venezia nel MDCCCXV. Ivi anche ho appreso, che il Luciani ebbe la commissione di essi dal vicario Ludovico Ricci, che resse il vicariato dall'anno 1507 al 1509 (Nardini, f. 41). Soggiunge ancora il Moschini, che Giovanni Battista Mingardi aggiustò il S. Bartolomeo, mentre era quasi onninamente perduto. Afferma altresì che il San Sebastiano ebbe la stessa sorte e lo stesso è da dire degli altri due dipinti.

Anche io ho potuto verificare che, in ispecie i due primi, sono nel più deplorevole stato; il S. Bartolomeo è quasi rifatto.

Il Cavalcaselle (*The History of Painting in North Italy*) li crede al di sotto del valore del maestro; crede che mostrino un trattamento ardito e rapido, meno nella maniera di Sebastiano, che in quella di un artista posteriore, forse Rocco Marconi. A dire la verità, non arrivo a comprendere siffatto modo di vedere. La figura del S. Sebastiano, anche nello stato in cui si trova, mostra le membra ben rilevate, tondeggianti e vigorose; la testa tondeggiante anch'essa, le guance carnose, gli occhi grossi, alquanto infossati, le dita grosse: tutti i lineamenti e la muscolatura segnati in modo deciso, fermo, e con largo modellato, sostenuto da un forte chiaro scuro. Anche gli altri partecipano a queste qualità: bella e caratteristicamente dipinta è sopra tutto la figura di S. Ludovico, con la testa dalle forme prominenti, tondeggianti, vigorosamente rialzate dalle ombre, e gli occhi scuri in cavo profondo, e con le pieghe larghe dell'ampio panneggio.

Sono questi alcuni caratteri dell'arte veneziana del Luciani, e nulla hanno a vedere col floscio artefice dalle forme di poco rilievo e poco distinte, deficienti di espressione, di contorni incerti; dalle teste riquadre, dal rosso rubino, suggerito dal critico veneziano.

Secondo le notizie, che abbiamo sopra vedute, queste figure sono da annoverare fra le pitture più antiche che ci avanzano dell'artefice.

Dei ritratti, dei quali discorre il Vasari, che Sebastiano avrebbe fatto in gioventù, tra i quali quelli di un Verdelotto Franzese, musico eccellentissimo, ben poco ci avanza.

L'*Adultera* che vedesi a Glasgow è da assegnare ancora a questo periodo giorgionesco dell'arte sua. Il fare del grande artefice vi trionfa pienamente. Essa fu copiata dal Cariani in un dipinto che è esposto nella Galleria di Bergamo. Questa però ci mostra che la prima è monca dal lato destro. — E qui noto che il bergamasco imparò non poco dal nostro maestro nel periodo veneziano dell'arte di lui.

Ed ora veniamo alla gran *pala di altare* esistente nella chiesa di S. Giovanni Grisostomo, a Venezia.

Ma innanzi tutto mi piace di ricordare che Francesco Sansovino nella sua *Venetia nobilissima* (edita nel 1581) scrive: « et nobilitato poi che Giorgione da Castel Franco, famosissimo pittore, il quale vi cominciò la *palla* grande con le tre virtù teologiche,

et fu poi finita da Sebastiano che fu frate del Piombo in Roma, che vi dipinse a fresco la volta della tribuna ». Di questi affreschi ora non vi è più traccia, ma è notevole l'affermazione dell'erudito, che il dipinto sia stato cominciato da Giorgione e finito da Sebastiano. E questo forse si accorda e spiega con quanto scrisse il Vasari, il quale così si esprime: « fece anco in quei tempi in S. Giovanni Grisostomo di Vinezia una tavola con alcune figure, che tengono tanto della maniera di Giorgione

G. CARIANI (COPIA DA SEBASTIANO LUCIANI) — LA DONNA ADULTERA — BERGAMO, ACCADEMIA CARRARA.

ch'elle sono state alcuna volta da chi non ha molta cognizione delle cose dell'arte tenute per di mano di esso Giorgione: la qual tavola molto bella è fatta con una maniera di colorito che ha gran rilievo ». Con questi precedenti la *palla* di S. Giovanni Grisostomo si deve assegnare all'ultimo tempo che egli visse in Venezia, probabilmente è da ritenere che fosse finita dopo la morte del Grande di Castel Franco. Ma sia che questo dipinto fosse cominciato dal Barbarelli, sia che tutto debba assegnarsi al Luciani, certa cosa è che, quale noi oggi lo vediamo, esso dimostra di essere eseguito nella particolare maniera di questo ultimo, sotto la poderosa influenza del grande colorista. Il Cavalcaselle osserva che nell'insieme dimostra il fuoco realistico del pittore, ma senza la squisitezza di Giorgione.

Nel dipinto vediamo sugli scalini di un colonnato raffigurato S. Giovanni Grisostomo, seduto in atto di leggere le sue omelie, e un altro santo in barba bianca.

Nel lato destro di chi guarda S. Giovanni Battista e S. Liberale, nel sinistro Santa Maria Maddalena, Sant'Agnese e Santa Caterina. Nel fondo a dritta un castello forte su di un colle.

È questo un prodotto d'arte di primo ordine, nel quale ogni reminiscenza quattrocentesca è cancellata, e vi domina una libertà di movenze, una leggiadria e scorrevolezza di pennello, di cui Bastiano mai più diede l'esempio. L'ampiezza delle forme tondeggianti, solidamente costruite, richiama in qualche modo il Palma, ma questi, almeno nelle sue prime opere, è ben meno deciso e rilevato. Inoltre il colorito armonioso, luminoso, nel quale squilla la nota potente del verde bottiglia, suo colore abituale, onde è dipinto il manto di Santa Maria Maddalena; la carnagione morbida dorata, vivace; la tecnica pastosa con molta sostanza di colore, la intonazione dolce, sono caratteri peculiari alla maniera del maestro in questo periodo dell'arte sua, e alcuni ricordano direttamente il grandissimo Barbarelli. Come segni particolari, grafici, vi notiamo le donne con i grossi fianchi e il piccolo piede, le teste tondeggianti, gli occhi grandi leggermente infossati, le dita grosse, talora disgiunte, le pieghe alquanto rigonfie con addentramenti.

L'artista cerca di piacere in ogni modo con le membra opulente, gli occhi voluttuosi, le labbra rosse, le acconciature eleganti, le lussureggianti capigliature, l'animazione vigorosa e tranquilla delle sue figure.

È un dipinto quale poteva emanare da un artefice colorista; ci sorprendono in esso le qualità giorgionesche; è poi di forme disinvolte e libere.

Tra i quadri della collez. Salting esposti nella Gall. Naz. di Londra, vi è un ritratto di donna in figura d'Erodiade, volta di tre quarti verso destra, appoggiata con la mano ad un parapetto, ed ha dinnanzi la testa di S. Giovanni. — È una elegante, dignitosa mezza figura di forme grandiose, nella quale ricorrono i caratteri del nostro artefice. Io veramente sarei tentato di assegnarla ad un periodo più inoltrato dell'arte del maestro, ma vi è la data del 1510, che ci indica chiaramente doversi ascrivere al periodo veneziano del suo sviluppo pittorico. Ha il modellato fortemente rilevato, i contorni netti, la carnagione olivastro-chiara. Mostra il braccio pieno, tondeggiante, le dita lunghe, l'orecchio largo.

Nella collezione Cook, a Richmond, vi è un ritratto muliebre con gli attributi della Maddalena. Si presenta quasi di faccia, ha le forme opulente, che si avvicinano a quelle del Palma, le dita lunghe, il viso piacente. — Parecchi critici, anche illustri, l'assegnano al Luciani, ma non tutti sono concordi. Io noto che la manica larga fino a mezzo braccio, anche per le pieghe larghe, leggermente angolose, richiama quella dell'*Erodiade* e credo ascriverlo alla medesima epoca. — Secondo alcuni fu stampata da Enea Vico nei primi anni del 500 come ritratto di Vittoria Colonna e nel 1650 dall'Haller sotto la stessa denominazione.

La critica oggi ritiene generalmente che la *Morte di Adone*, esposta negli Uffizi, ivi ascritta al Bonvicino, sia un dipinto da assegnare al nostro: il Morelli, fra gli altri, crede di rinvenire un carattere dell'arte sua nell'accordo del turchino chiaro col rosso cupo. Il *Cicerone* ricorda che le forme belle ed ampie richiamano quelle del Palma e il paesaggio è di puro stile veneziano. — Noto ancora che le forme della mano e dell'orecchio ci riconducono al dipinto di S. Giovanni Grisostomo. E qui non posso fare a meno di manifestare, che io vi ho sempre riscontrata una certa deficienza

di rilievo e l'espressione debole. Ciò unito al colorito di tono piuttosto basso, onde è eseguito, mi rende alquanto perplesso ad assegnarlo senza riserve al Luciani, di cui mostra non pochi caratteri.

Il quadro che è esposto nella Galleria Imperiale di Vienna, detto dei *Tre filosofi*,

RITRATTO DI DONNA IN FIGURA DI ERODIADE — COLLEZIONE SALTING — LONDRA, GALLERIA NAZIONALE.

ascritto a Giorgione, fu terminato dopo la sua morte dal Luciani, come rilevasi dall'*Anonimo Morelliano* (p. 164, edizione Zanichelli, 1884), il quale così s'esprime: « la tela ad oglio delli *tre filosofi* nel paese, dui ritti e uno sentado che contempla li raggi, con quel sasso finto così mirabilmente fu incominciato da Zorzi da Castelfranco e finito da Sebastiano veneziano ».

Però contrariamente a quanto suole spesso accadere, quando un artefice porta a compimento un dipinto già cominciato da un altro; nel quadro rileviamo tutta la maniera dell'arte giorgionesca, per quanto si può comprendere a traverso i numerosi ridipinti che lo alterano. La parte che vi ebbe Sebastiano è da ritenere per secondaria e quasi trascurabile.

RITRATTO DI COLOMBO (?).
NEW-YORK, MUSEO METROPOLITANO.

di rilievo e l'espressione debole. Ciò nondimeno il colorito di tono piuttosto basso, onde è eseguito, mi rende alquanto perplesso ad assegnarlo senza riserve al Luciani, di cui mostra non pochi caratteri.

Il quadro che è esposto nella Galleria Imperiale di Vienna, detto dei *Tre filosofi*

RITRATTO DI DONNA IN FIGURA DI ERODIADE - COLLEZIONE SALTING - LONDRA, GALLERIA NAZIONALE.

ascritto a Giorgione, fu terminato dopo la sua morte dal Luciani, come rilevasi dall'*Anonimo Morelliano* (p. 164, edizione Zanichelli, 1884), il quale così s'esprime: « la tela ad oglio delli *tre filosofi* nel paese, dui ritti e uno sentado che contempla li raggi, con quel sasso finto così mirabilmente fu incominciato da Zorzi da Castelfranco e finito da Sebastiano veneziano ».

Però contrariamente a quanto suole spesso accadere, quando un artefice porta a compimento un dipinto già cominciato [illegible] rileviamo tutta la maniera dell'arte giorgionesca [illegible] traverso i numerosi ridipinti che lo alterano. La parte che vi ebbe Sebastiano è da ritenere per secondaria e quasi trascurabile.

Nel *Concerto campestre* del Louvre, del pari ascritto al sommo pittore di Castelfranco, son da fare grandi distinzioni a mio avviso. Il paese del fondo così misterioso, con gli alberi fronzuti, talora a rami lunghi con le fogliette bene sparse; le case che vediamo nel declivio di un colle, sull'orlo di una cascata; il pastore che pascola le

RITRATTO DI DONNA IN FIGURA DELLA MADDALENA — COLLEZIONE COOK A RICHMOND.

pecorelle; le due figure maschili sedute, una delle quali suona il liuto, sono di maniera giorgionesca. Le due donne nude però, una delle quali volge il dosso e tiene una tibia in mano, l'altra attinge acqua in una vasca, mostrano forme tondeggianti e rilevate, così pesanti, specialmente nella parte centrale del corpo, con una carnagione tendente ad una tinta carica, da indurmi a ritenerle eseguite nella maniera del nostro artefice, e forse da esso stesso. Da taluno per questo quadro, o almeno per queste due figure, si fa il nome di Domenico Campagnola.

* * *

Ed ora, eccoci al secondo periodo della vita del nostro artefice, che si svolge a Roma. Egli veramente non si doveva trovare molto a suo agio in Venezia, sebbene

già avesse date prove non dubbie del suo valore; giacchè ivi alla fine del primo decennio del secolo decimosesto eravi un buon numero di artefici insigni, quali Giovanni Bellini, Vittore Carpaccio, Cima da Conegliano, Tiziano Vecellio, Palma il Vecchio, etc. etc., e quindi aderì, senza esitare, all'invito che fecegli Agostino Chigi di recarsi a dipingere nella città eterna.

Roma, centro della cattolicità, dove la maggior parte degli artisti più insigni erano convenuti a far le loro prove, e il nome del patrono futuro che lo chiamava, ben conosciuto per le sue sterminate ricchezze e per la sua generosità, dovettero esercitare un fascino irresistibile sull'animo di Sebastiano, determinandolo a lasciare le lagune, per incamminarsi verso la nuova residenza.

Nello scritto di Fabio Chigi intitolato *Chigiae Familiae Commentarii* (edito dal prof. G. Cugnoni nell'*Archivio della Società di Storia Patria*, 1879, in Roma), pag. 61, è scritto: *Insuper Sebastianus venetus, quem Venetiis nactus* (Agostino Chigi) *Romam secum duxit*, e appresso: *tum anno MDXI, quo quidem tempore, Bononia discedens, Venetiis se contulit*. Quindi il Luciani sarebbe andato in Roma nel 1511. Forse questa è la vera data: infatti più indietro non si può far rimontare, giacchè egli finì il quadro dei *Tre filosofi* di Giorgione, che morì nel 1510, lasciato incompiuto, come abbiamo veduto. Vi era poi di certo nel 1512 secondo una sua lettera a Michelangelo dello stesso anno (Gaye 2, II, p. 487). Nel commentario su riferito si continua: « *tum ob pingendi; tum ob pulsandarum fidium peritiam ideoque domi diu detinuit* (parlasi sempre di Agostino in favore di Bastiano) *atque in clientelam Leonis X atque cardinalis Julii Medicei adeo commendavit, ut plumbatoris postea munere donatus fuerit.* (Non solo di questi commentarii, ma per questa mia monografia mi son valso di tutta la pubblicazione del prof. G. Cugnoni intitolata *Agostino Chigi il magnifico* per quanto si riferisce al Chigi. Vedi *Archivio* come sopra, vol. II, III, IV e VI).

*
* *

Su questo importante avvenimento nella vita del nostro artefice il Vasari così si esprime nella sua grande opera: « ... spargendosi la fama delle virtù di Sebastiano, Agostino Chigi, senese, ricchissimo mercante, il quale in Vinegia aveva molti negozii, sentendo in Roma molto lodarlo, cercò di condurlo a Roma, piacendogli oltre la pittura che sapesse così ben sonare il liuto, e fosse dolce e piacevole nel conversare. Nè fu gran fatica condurre Bastiano a Roma, perchè sapendo egli quanto quella patria comune sia sempre stata aiutatrice dei begli ingegni, vi andò più che volentieri ».

Nell'andata di Sebastiano a Roma vi troviamo Raffaello e Michelangelo, che tenevano il campo superbamente rivali, e facevano le loro prove nell'istesso palazzo del Vaticano, creando l'uno la *Divina Commedia* della pittura, nella vôlta della cappella Sistina, l'altro l'*Orlando Furioso* pittorico nella camera della Segnatura ed in quella del Miracolo di Bolsena. Intorno ad essi a poco a poco crebbero i fedeli discepoli ed imitatori, ma tra questi non molti erano nati nel Lazio.

Roma infatti fu piuttosto un grande centro, in cui affluivano artisti dalle altre parti d'Italia, in ispecie dalla Toscana e dall'Umbria, che un suolo fecondo dal quale spontaneamente sbocciasse la fioritura artistica. Così nel secolo XV vi accorsero Masolino da Panicale, Pietro della Francesca, il Beato Angelico, Gentile da Fabriano,

Melozzo da Forlì, il Botticelli, Cosimo Rosselli, Pier di Cosimo, Pietro Vannucci, Bernardino Betti, Andrea Mantegna, Filippino Lippi, Domenico Ghirlandaio, Luca Signorelli, Donatello, Mino da Fiesole, il Bregno etc. etc. Di artefici romani di qualche importanza, non si annoverano che Antonazo, che va dallo stile largo, grandioso, proprio dell'ambiente romano, caratteristico di Melozzo Ambrosi, a quello umbro di Fiorenzo, lo scultore Paolo Romano e qualche altro.

Naturalmente i maestri italiani, massime fiorentini ed umbri, di cui molti ne abbiamo indicati, vi importarono il loro stile particolare. — Ma qui non è il caso che io scenda a maggiori particolari, ripetendo cose già note.

Ed ora veniamo al secolo XVI. I fiorentini furono insigni disegnatori: e Michelangelo e Raffaello, anche esso abbeveratosi largamente alle sorgenti purissime della città dei fiori, ne erano insigni campioni. Essi trasportarono i loro sistemi insieme al loro genio nella capitale dei Papi e dominarono da sovrani.

Michelangelo, fiero, disdegnoso, scultore più ancora che pittore, dotto in anatomia, studioso indefesso delle membra e delle qualità del corpo umano, trattava il pennello come quasi uno scalpello, e disegnò i contorni, modellò le forme, come forse nessun altro, con la energia grandiosa e la profondità che gli erano proprie: ma il colore ha una parte affatto secondaria nelle sue colossali composizioni, che possono quasi dirsi dei superbi monocromati, con rillievi pressochè di indole scultoria.

Raffaello, natura più mite, gentilissimo, produsse dipinti di cui mai più se ne videro di simili, per l'equilibrio della composizione, la verità degli atteggiamenti, la gentilezza, la soavità, la grazia delle sue figure, per la dolcezza e l'amabile vigoria delle espressioni, per la novità dei motivi pittorici e la bellezza dei tipi; ma anch'esso studiavasi di produrre l'effetto artistico per via dell'eleganza, della precisione del disegno, della finezza e fermezza del modellato; il colorito non poteva avere la parte principale in questo sistema. L'arrivo di Sebastiano a Roma fu una vera novità.

Sebastiano a Roma trovò un mondo ben diverso da quello che aveva lasciato a Venezia. L'arte veneziana, sotto il potente influsso di Giorgione, cercava l'espressione nella forza, nelle varie combinazioni, nell'armonia, nella fusione del colorito; essa poi riproduceva la vita brillante, gaia, fastosa, abbastanza libera, che si godeva sotto la Repubblica.

Il grande di Castel Franco vi aveva sviluppato vivissimo il sentimento della natura e delle sue innumerevoli bellezze; cosicchè l'uomo non era più considerato pressochè come il solo soggetto degno di essere riprodotto coi pennelli, ma semplicemente come il precipuo, ed intorno ad esso tutte si affollavano le varie manifestazioni della vita. In parecchi suoi quadri il paesaggio ne è il soggetto principale, come nella *Famiglia* del principe Giovanelli e nella *fronte di cassone*, figurante Dafne e Apollo, che trovasi al Seminario di Venezia [1]. Egli si inebriava della bella natura, e riproduceva il fascino che questa esercitava su di lui. Certe luci rosate di tramonto, certi gruppi di alberi delle ombre misteriose; e talora i cespugli, quasi spalliere di mortella, di musco; e poi le acque correnti, i casolari su dolci declivi, le stradette tortuose che si perdono nella boscaglia, e spesso un atteggiamento arcano, sospeso delle fi-

(1) Questo dipinto, se anche non fosse interamente eseguito di sua mano, come taluno vuole, sarebbe però sempre un prodotto dell'arte sua.

gure, che fanno presentire qualche cosa di ignoto, di indefinito, come nel quadro dei cosidetti *Tre filosofi* della Galleria Imperiale di Vienna, e poi le placide *macchiette* del pastore che pascola tranquillo le pecorelle, o di qualche individuo che va per l'aperta campagna, ove aleggia la calma, la quiete silenziosa, destano in noi un incognito, indistinto sentimento di immedesimarci con la gran madre di tutte le cose.

I dipinti sacri continuarono ad avere gran voga, sebbene in taluni non facesse difetto la nota mondana, ma col Barbarelli e con Tiziano non solo si continuarono le tradizioni dell'arte cosidetta profana, ma si accrebbero grandemente.

A Roma invece regnava una corte corrotta, ma piena di pompa e di esuberante magnificenza. La grande città, quale si manifesta prima del famoso sacco delle orde del connestabile di Borbone, avvenuto nel 1527, era anche doviziosa, dove ricchi banchieri, quali i Chigi, gli Altoviti etc., facevano molto bene i loro affari. La potenza del Papa era ancora molto forte, e rispettata. Prima della Riforma la vita vi era discretamente libera; la religione dominante era una abitudine, alla quale niuno osava attentare, tranne qualche raro e solitario pensatore. Rimaneva, è vero, la piaga dei signori feudali rinchiusi nei loro palazzi, la cui baldanza era sempre desta, presso cui non di rado trovavano protezione i più torbidi elementi: una certa ruvidezza propria allora degli abitanti nati sulle rive del Tevere, li faceva ribelli, almeno in parte, a seguire le vie dell'ordine e del quieto vivere; ma la gente che faceva capo al Vaticano, era in genere amante della cultura e gustava sopratutto le arti belle e le lettere così latine come le volgari.

* * *

La natura di questo scritto non ci consente di fermarci quanto occorrerebbe a discorrere di Agostino Chigi e del suo palazzo, o villa detta la *Farnesina*.

Mi limiterò quindi a ricordare che il Chigi, nato in Siena verso il 1465, ancora giovane si portò a Roma, ove aprì un banco in società con altri suoi concittadini. Adunò immense dovizie con il monopolio delle saline dello Stato Romano e di quello di Napoli; estese per tutto il mondo allora conosciuto i suoi commerci e aveva procuratori a Costantinopoli, a Londra, ad Alessandria etc. Non meno di ventimila persone erano ai suoi servigi. Dal castello di Porto Ercole salpavano le navi cariche delle sue mercanzie, e ivi pure si accumulavano le ricchezze che vi affluivano da per tutto. Più centinaia di cavalli e di buoi pascevano nei suoi poderi della campagna romana, e più di diecimila pecore; aveva non poche ville, e ricorderò fra le altre la *Serpentaria*, fuori di porta Salaria, e quelle di Leprignano, Ponte Molle, S. Pancrazio.

Egli si adoprò in modo da godere il favore di Alessandro VI, Borgia, di Giulio II e di Leon X; diede in loro onore feste, conviti, con l'intervento di essi, di cardinali, di principi e della diva Imperia.

Le vivande erano servite con vasellame d'oro e di argento, che talora veniva gettato nel Tevere, dopo che aveva servito alla mensa, ove era ripescato con reti ben nascoste.

Apprestava rare vivande ai suoi commensali e vini sceltissimi, mentre suoni e canti rendevano gaio il banchetto.

Diede in prestito a Giulio II 400000 scudi, mediante il pegno della mitria papale; 125000 scudi d'oro alla Repubblica di Venezia, ed ottenne di sedere in Senato vicino al Doge. Sotto la sua protezione fu intrapresa in Roma la stampa dei primi libri greci che vi furono pubblicati. Nel suo giardino abbellito di piante rarissime

RITRATTO DETTO « IL VIOLINISTA » PRESSO IL BARONE ALFONSO ROTHSCHILD.

(Fot. Braun).

si vedevano ancora statue antiche. La sua influenza si estendeva alla creazione dei prelati e dei cardinali. Pure con tante sue prodigalità, a detta di uno scrittore veneziano, lasciò un patrimonio di ottocentomila ducati.

Scrive il Vasari che « andatosene dunque (il Luciani) a Roma, Agostino lo mise a opera, e la prima cosa che gli facesse fare, furono gli archetti che sono in su la

loggia, la quale risponde in sul giardino, dove Baldassarre Senese aveva nel palazzo di Agostino in Trastevere tutta la volta dipinta ». Questi archetti non erano che le *lunette* nella loggia del giardino del palazzo ora detto la *Farnesina*.

Sorto sugli orti di Geta, coi disegni di Baldassarre Peruzzi, secondo la testimonianza del Vasari, la sua costruzione nel 1509 doveva essere abbastanza inoltrata, giacchè l'Albertini in questo anno tratta dell'edificio, come di uno dei più importanti della città eterna. Secondo i documenti pubblicati dal Cugnoni, nel 1510 l'edificio era ancor più avanzato verso il suo compimento: esso finalmente nel 1511 era finito.

Il poeta Palladio Blosio, nella sua operetta intitolata *Saburbanum Augustini Chisii*, stampata nel 1511, ne celebrò le lodi, e Gallo Egidio ne levò al cielo i pregi (1511).

Fu insomma il prodotto più elegante, più finito, della magnificenza di Agostino Chigi. Si racconta che Giulio II essendosi recato un giorno a vedere il cominciar dell'edifizio chiese ad Agostino « se pensava fare il suo palazzo uguale a quello, che allora molti principi fabricavano » e siccome il Chigi risposegli che lo sperava, il Papa soggiunse: che durava fatica a crederlo, perchè sapeva che i Riari (suoi nipoti) superar lo volevano; ma Agostino, non si sa quando, uscì in queste parole: voglio io far più ricca la stalla, che non faranno i Riarii la sala maggiore. L'edificio riuscì uno dei più perfetti dell'epoca e condotto, come dice il Vasari, « con quelle belle grazie che si vede, non murato ma veramente nato », e decorato suntuosamente da alcuni dei maggiori artefici del suo tempo; quali Baldassarre Peruzzi, il Sodoma, Raffaello con i suoi scolari e il nostro Sebastiano Luciani.

Ed ora accenniamo brevemente ai soggetti delle otto lunette.

1ª Lunetta: Tereo brandita una verga insegue Filomela e Progne; sul loro capo vola una bianca colomba. Ovidio cantava:

> Il dolor col desio della vendetta
> Rendon l'offeso re sì crudo e insano,
> Ch'anch'ei fuor del balcon si lancia e getta
> Per punir quelle due col ferro in mano.
> (Ovidio, *Metamorfosi*, lib. VII, trad. dell'Anguillara).

2ª Lunetta: Vi sono rappresentate le figlie di Cecrope che guardano entro la cesta di vimini da Pallade loro affidata; ove aveva rinchiusa la testa del mostro Erittonio, imponendo loro di non aprirla. I due uccelli che volano attorno alle figure ricordano l'incidente, secondo il quale fu il corvo a far conoscere a Pallade la curiosità delle due sorelle. (*Metamorfosi*, libro II).

3ª Lunetta: Si vede Icaro caduto al suolo e Dedalo che vola verso di lui. Dedalo voleva rivedere la patria diletta; fabbricò le ali per sè e per il figlio Icaro e quindi si avviò verso la Ionia; ma questi si spinse troppo vicino al sole e cadde.

> Il sole il dorso al giovane percuote
> E le composte cere abbrucia e fonde;
> Invan le ignude braccia Icaro scuote,
> S'aiuta invan per non cader nell'onde.
> L'aure con l'ali più prender non puote
> E cade, e chiama il Padre e il mar l'asconde.
> (*Metamorfosi*, lib. VIII, trad. dell'Anguillara).

4ª Lunetta: Giunone porta uno scettro nella destra e guida per l'aria il carro tirato da due pavoni, sul quale si disegna l'arcobaleno. (*Metamorfosi*, libro XIV) (1).

5ª Lunetta: Scilla recide il capello purpureo a Niso suo padre, mentre dorme. — Era questo il crine fatale che aveva ricevuto in dono dal destino, e avealo reso invincibile anche contro il re di Creta; ma Scilla sua figliuola, accesasi di subitanea fiamma per un guerriero, che da una torre aveva veduto nel campo nemico, glielo troncò. (*Metamorfosi*, libro VIII).

6ª Lunetta: Fetonte precipita a terra. — Egli voleva guidare il carro del Sole: ma abbruciato precipita mentre le ruote del carro vanno in frantumi. (*Metamorfosi*, libro II).

7ª Lunetta: Borea rapisce Oritia. — Questa, figlia di Eretteo re di Atene, è chiesta in isposa da Borea, ma gli viene rifiutata per l'antica ruggine esistente fra il sangue tracio e l'attico. Quegli in furore ricorre ai mezzi violenti; scuote le ali, il mare si solleva in tempesta, le biade e le piante cadono a terra, il cielo è offuscato da nubi di polvere. Vede Oritia presso la regia dimora, che cerca salvarsi dal suo furore, e presala in grembo la reca alla terra natia. (*Metamorfosi*, libro IV).

8ª Lunetta: Flora riceve il soffio di Zefiro. Nel libro I delle *Metamorfosi* così canta Ovidio:

> Zefiro i fior d'Aprile e i fior di Maggio
> Nutria con aura tepida e leggera.
> (*Metamorfosi*, lib. I, trad. dell'Anguillara).

Nella 9ª Lunetta vi è una testa colossale con i capelli riccioli di un giovine, fatta col carbone. La tradizione ha inventato una curiosa storiella, secondo la quale sarebbe stata eseguita da Michelangelo per dare una lezione a Raffaello in un giorno, in cui si recò nella *Farnesina* a discorrere con Daniele da Volterra, al quale era stata assegnata. Alcuni critici d'arte la ascrivono a Sebastiano del Piombo, altri a Baldassarre Peruzzi. Certo è però, che mostra una muscolatura risentita, un vigoroso modellato ed i contorni nettamente segnati, cosicchè mal si può assegnare all'artefice veneziano, che quando eseguì gli affreschi nella villa del Chigi, aveva uno stile ben diverso, niente affatto ancora romano.

Mi parrebbe che potesse convenire meglio a Baldassarre Peruzzi; nè mi fa alcun ostacolo il pensare che egli non dipinse altre lunette. Egli del resto era vero disegnatore, raffaellista, e di ciò la migliore riprova sono appunto le decorazioni che fece nella vôlta e nei peducci di questa medesima sala. Francesco Bracciolini, nello *Scherno degli Dei*, libro XVII, così si esprime su questa testa:

> Gran cosa è l'arte; e quei che han visto, il sanno
> Disegnata una testa col carbone
> Nella loggia de' Chisi, anco il pennello
> Dietro a lei rimaner di Raffaello (2).

(1) Secondo il Berenson nel Gabinetto dei disegni e delle stampe a Berlino, vi è un disegno per la Giunone di questa lunetta. — E qui osservo una volta per sempre, che io per la natura di questo mio lavoro non posso che accennare ai soli disegni che si riferiscono a qualche dipinto, mi riserbo di fare un'ampia rassegna dei disegni del maestro in un lavoro speciale. — Quando cito il Berenson mi riferisco alla sua opera *The drawing ot the Florentine painters* ed. London, John Murray, Albermale Street W., MCMIII, e all'altra opera: *The Venetian painters of the renaissance*, 1903.

(2) Vedi VENTURI, *Farnesina*, Roma, 1890.

Tutti questi affreschi sono ancora eseguiti nello stile prettamente veneziano e vanno classificati fra le opere giovanili del maestro: egli poi quando li eseguì non aveva che 26 o 27 anni. In essi riscontriamo senza dubbio alcuni non lievi difetti nelle composizioni, che non sempre ci si presentano bene ordinate e bene distribuite; tuttavia la *Scilla* e l'*Icaro* sembrano avere ragionevole disposizione.

In questi scorgiamo la continuazione dei visi ampi, carnosi, e delle forme larghe, opulente, che abbiamo già notate negli altri suoi dipinti veneziani, in ispecie nelle tre figure muliebri del quadro di S. Giovanni Grisostomo, con tutti gli altri caratteri che qui per non ripetermi ometto. Non posso fare a meno di notare ancora una grande vivacità ed armonia di colorito luminoso, che predominano in queste rappresentazioni, la pastosità delle carni dorate, e certi motivi pittorici veramente indovinati. La Scilla, che è curva sopra a Niso, placidamente dormente, in atto di recidergli il capello, mostra uno scorcio assai bene riuscito, e tutta la composizione una sorprendente verità di espressione, la quale del resto ci si rivela anche nelle altre, ma in ispecie nell'*Icaro caduto* e nel *Boreà che rapisce Oritia*, sebbene ora non sia in buone condizioni.

Vi predominano i colori verde e giallo. — « Nei quali archetti, dice il Vasari, fece alcune (pitture) di quella maniera che avea portato da Venezia, molto disforme da quella che usavano in Roma i valenti pittori di quei tempi. Dopo questa opera, avendo Raffaello fatto in quel medesimo luogo una storia di Galatea, vi fece Bastiano, come volle Agostino, un Polifemo in fresco allato a quella, nel quale comunque gli riuscisse, cercò di avanzarsi più che poteva, spronato dalla concorrenza di Baldassarre Senese, e poi di Raffaello ». — Egli forse trasse il primo motivo di questa pittura dalle stanze del Poliziano che cominciano così:

Gli omer setosi a Polifemo ingombrano
L'orribil chiome e nel gran petto cascano

etc., come già Raffaello avea tratto la Galatea da un'altra ottava dello stesso leggiadro poeta. Questa figura del nostro Sebastiano fu però tutta ricoperta da nuovi colori, forse dal Pussino, che le hanno tolta ogni solidità, ogni precisione di segno. Nota un critico che lo schizzo a penna nel Museo di Lilla (il quale rappresenta la parziale figura di un fauno) dal Morelli ascritto al maestro, forse è un primo abbozzo del Polifemo.

* * *

Il Vasari scrive: « Colorì similmente alcune cose a olio, delle quali fu tenuto, per avere egli imparato da Giorgione un modo di colorire assai morbido, in Roma grandissimo conto ».

Sebastiano nel primo ingresso che fece nella città eterna mantenne lo stile veneziano, come abbiamo veduto, ma poi piano piano cominciò a modificarsi, e nel primo periodo, accostandosi sempre più alla precisione e alla finitezza del disegno di Raffaello, serbò tuttavia molti caratteri fondamentali del suo stile primitivo. Questo periodo dell'arte sua potremmo veramente chiamare raffaellesco, giacchè egli non ancora si era avvicinato al terribile titano che tanta forza e tanta agitazione gli doveva porre

nell'animo, così da modificare talora il suo vero intimo sentimento. Probabilmente avrà avuto con Raffaello qualche domestichezza.

Tra questi primi dipinti, è da assegnare il ritratto muliebre a mezzo busto, che porta la data del 1512, impressa in oro su fondo verde, detto della *Fornarina*, esposto nella Galleria degli Uffizi, n. 1123. Esso nei vecchi inventari, come risulta dall'articolo del Ridolfi inserito nell'*Archivio Storico dell'Arte* (novembre, dicembre, 1891), intitolato *Di alcuni ritratti nelle gallerie fiorentine*, era attribuito al Giorgione; non fu

MORTE DI ADONE — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI. (Fot. Brogi).

che al principio del secolo passato che il cav. Puccini, direttore della Galleria, volle assegnarlo a Raffaello.

L'attribuzione di questo ritratto al nostro, è oggi generalmente accettata dagli studiosi, anche dalle ultime edizioni del *Cicerone*. Prima però il Bode scriveva: « la grandezza della composizione, la maestria del disegno, certi particolari, mi farebbero inclinare piuttosto a vedervi un' opera di Raffaello sotto l'influenza immediata di Sebastiano ».

Il Morelli (*Della Pittura Italiana*, Milano, Treves, 1897) osserva che la mano è ben diversa da quella della *Madonna di Foligno* di Raffaello, dipinta in quell'istesso anno, che i colori vivi del corpetto, azzurro chiaro e rosso cupo, sono veramente veneziani, e tale accordo non si trova in nessuna pittura di Raffaello, bensì in quadri veneziani e in molti del nostro. Egli ritiene che la forma della mano segni il passaggio dall'arte

giorgionesca alla raffaellesca; ed è perciò accademica, senza carattere. Osserva poi che il braccio tarchiato e grasso, il modellato della bocca, l'atteggiamento punto raffaellesco delle dita, le ombre nerastre e profonde non si trovano in alcuna pittura raffaellesca, fiorentina o romana.

Io poi dichiaro per conto mio, che quel viso ampio, quelle forme opulente, quell'incarnato morbido, per quanto ridipinto, e tutta la vivacità della figura, che non manca di sensualità, ci riconducono all'arte veneziana, giorgionesca, e per non pochi tratti alle tre figure muliebri del quadro di S. Giovanni Grisostomo. Un critico nota, a proposito di questo ritratto, che l'arte di Raffaello ha un profumo di gentilezza, di grazia, di alta levatura; Sebastiano mostra invece morbidezza, flessibilità voluttuose e ricchezza di tono. La supposizione del Milanesi, che questo sia il ritratto indicato dal Vasari in abito romano, presso Luca Torrigiani, ed altre sono senza fondamento.

DISEGNO PER LA « VISITAZIONE DI S. ELISABETTA » NEL LOUVRE.

Altri due ritratti tengono dietro a questo, eseguiti nel medesimo stile, e quindi probabilmente si dovrebbero collocare in un tempo non molto lontano dall'anno 1512.

Il primo di essi è il cosidetto *Suonatore di violino*, già esistente nella Galleria Sciarra, ora presso il barone di Rothschild. Il Cavalcaselle crede che sia opera di Raffaello eseguita sotto l'influsso di Sebastiano, ma la critica moderna ha rovesciato la proposizione. Il Morelli ritiene che fu lo Springer il primo a metterne in dubbio l'origine raffaellesca e a conghietturare che ne fosse autore Sebastiano del Piombo.

Lo stesso critico poi aggiunge che « se si confronta quel grazioso, seducente *Sonator di violino* con questo ritratto della nostra così detta *Fornarina* degli Uffizi, come con alcune teste del quadro di S. Giovanni Grisostomo a Venezia, conviene ammettere che sia opera del giovine Sebastiano Luciani ». Egli crede che la tecnica, non meno che i tipi e le forme del nostro artefice, ricordano quelli di Giorgione, fra gli altri dipinti, anche in questo stupendo ritratto. Il parapetto poi che gli sta dinanzi è di carattere affatto veneziano, non se ne trovano mai nei quadri di Raf-

faello. Del resto per esso ricorrono la più parte delle osservazioni che abbiamo già fatte per quello detto della *Fornarina*.

PALMA IL GIOVINE (?) — CRISTO FLAGELLATO. (Fot. Anderson).

Vi è segnata la data del MDXVIII, ma anche il Rumor crede che sia stato eseguito prima di essa.

Altro ritratto dipinto nel medesimo stile è quello in cui sono figurate le sembianze di un uomo, giovane, che taluno ritiene rappresentare Raffaello, nell'età di 26 o 27 anni, già nella Galleria Scarpa alla Motta, ora in quella di Budapest [(1)].

È un'opera in cui le forme delle mani, la carnagione pastosa, rossastro-chiara,

(1) Questa lo acquistò nel 1895 per lire 135000; un tal prezzo levò rumore, e fu iniziato un processo contro il Pulsky, già direttore della Galleria. Non può figurare il Tebaldeo, che, nato nel 1856, avrebbe avuto circa 58 anni quando fu eseguito.

la rivelano di fattura alquanto posteriore ai due primi; la deficienza poi della tinta grigia, di certi toni cupi, di un ombreggiare piuttosto denso, di lineamenti decisi, confermano che non può collocarsi in un periodo più inoltrato di sua vita. Il paesaggio presenta ancora reminiscenze giorgionesche, come i casolari in vetta a un colle, il ponte con figurine su di un corso d'acqua, ma vi si vede innestato l'elemento romano nella lunga fila di archi di un acquedotto, così caratteristici nell'arida campagna, che circonda la città eterna.

Del resto, la morbidezza del colorito, di non poca sostanza; la nobiltà dei lineamenti e la delicatezza del modellato, rendono questo dipinto un prodotto dei più elavati, che mai uscissero dal pennello del Luciani. L'espressione calma, seria, dignitosa è magistralmente ritratta; nulla toglie alle attrattive che non può non destare un giovine di signorile aspetto, le cui gote sono velate dalla prima lanuggine scura.

Ed ora eccoci ad un altro ritratto, che pure è da classificare fra quelli eseguiti sotto l'influenza raffaellesca; intendo dire della cosidetta *Dorotea*, già esistente nel castello di Blenheim, ora nella Galleria di Berlino, n. 2596. Anche questo ritratto, in passato era ascritto al divin fabbro di Urbino, ma in seguito si riconobbe la identità dello stile, onde è eseguito, con quello della pretesa *Fornarina* e del *Suonatore di violino*. Per determinarne l'affinità con questo ultimo basterebbe paragonare il modo onde è trattata la pelliccia. — Una replica inferiore era presso la signora C. Brenzoni.

Il Berenson afferma nella sua grande opera sui disegni dei maestri fiorentini, che dal 1512 comincia l'influenza di Michelangelo su Sebastiano: la quale così risalirebbe molto indietro nella sua vita. Il vero però è che nel 1512 fu eseguita la *Fornarina* in cui nulla ci ricorda il pittore toscano; alle forme della quale, per la larghezza del modellato, la pastosità della carnagione dorata, il ritratto di Berlino ci riconduce. In questo anche il paesaggio è di carattere giorgionesco, ed indica che va classificato fra le opere della prima virilità del maestro. Notiamo però che le dita vi sono molto lunghe e piene, l'orecchio assai largo, tondeggiante, e nell'impronta di questa mezza figura, come nello sguardo profondo, nella modellatura vigorosa, vi è un non so che di robusto che ci avvisa di essere stata eseguita posteriormente a tutti gli altri tre ritratti. In essa già si cominciano a sentire i primi echi michelangioleschi: è certamente di alta ispirazione, magistralmente trattata, così da essere considerata quale un passo verso le forme del grande fiorentino, pur nell'insieme restando a far parte del gruppo dei dipinti eseguiti sotto la influenza del Sanzio [1].

Il Berenson dichiara che Raffaello cercava di mettere in evidenza le parti belle delle persone ritratte, senza tradire il vero, mentre Bastiano cerca di abbellire tutto, per render bello anche quello che non lo era: vi metteva insomma più maniera, più stile ed effetti che Raffaello. In ciò vi è del vero, ma non parmi potersi negare che questi quattro ritratti riproducano esattamente la realità e lo spirito di essa, tuttochè eseguiti in uno stile grandioso, veramente magnifico ed elevato.

(1) Nella raccolta del conte Pietro Consolani a Trento vi è un ritratto di cardinale, in cui al sig. Ludovico Orbenziner parve di leggere la data del 1511. Il predetto scrittore crede che questo ritratto sia del nostro maestro e vi trova tratti evidenti di influenza michelangiolesca, così da ascriversi alla seconda maniera dell'arte sua, in cui, lasciati i fiammeggiamenti della coloritura del Barbarelli, Sebastiano assume una intonazione calma, misurata, a volte fredda, raggiungendo con una più corretta modellatura, una più viva e più forte plasticità. — Non posso fare a meno qui di notare, che dai tratti indicati, il quadro risulterebbe di data non poco posteriore, e la data riportata non vi è segnata in modo netto, ma dedotta in maniera assai incerta. (*Rassegna d'Arte*, Giugno 1902).

Anteriore a questo è il ritratto di un giovane, da qualche anno esposto nella Tribuna degli Uffizi, in pelliccia, che porta la data del 1514. Risente ancor la maniera veneziana, e vi notiamo la morbidezza della pallida carnagione.

Altro dipinto da assegnarsi a questa epoca è quello in cui è eseguito il ritratto di *Ferry Carondelet*, che ora si trova presso il duca di Grafton, a Londra, già ascritto a Raffaello, di colorito chiaro e di signorile espressione e in cui ricorrono gli altri caratteri da noi indicati negli altri suoi ritratti di questo tempo.

Egli è seduto innanzi ad una tavola, ed è in atto di dettare una lettera al suo segretario che gli sta vicino; un individuo recando una lettera entra dal lato sinistro; a destra scorgiamo un paesaggio di carattere veneziano. Tiene in mano la lettera seguente direttagli dall'Imperatore: « *Honorabili devoto nobis dilecto Ferrico Carondelet Archidiacono Bisuntino Consiliario et commissario suo in Urbe* » [1].

Anche il *S. Giovanni* del Louvre, ivi ascritto a Raffaello, ma dalla critica rivendicato al nostro maestro, è da assegnare a questa maniera, in cui la sua evoluzione si accentua: però lo credo anche posteriore a queste ultime opere; i caratteri derivati dal Buonarroti soverchiano e ci indicano che siamo sulla soglia degli ultimi atteggiamenti del suo stile raffaellesco. Il Morelli osserva, che il movimento e la postura del corpo del Battista del Louvre, nonchè l'espressione, ricordano l'atteggiamento dei giganti della cappella Sistina, e più precisamente i giovani ignudi al disopra della Sibilla Eritrea. Anche la forma e la piega del dito medio sono affatto michelangioleschi, il paesaggio tuttavia sempre veneziano, è molto diverso dal paesaggio ideale di Raffaello [2].

Io poi noto che il colorito leggermente olivastro, l'ombreggiatura accentuata, il vigoroso tondeggiare delle forme, sebbene ora guasto dai restauri, ci attestano che è veramente uscito dal pennello di Sebastiano. Vi è ancora una certa affinità col *S. Giovanni* degli Uffizi dipinto da Giulio Romano, molto probabilmente derivato, secondo il Cavalcaselle, anche da un disegno alla matita rossa con lumi bianchi su carta grigiastra, esistente nella stessa collezione, ascritto a Raffaello, n. 544, e forse da un altro esistente nel Museo di Lilla, n. 481 (734), ivi pure assegnato al Sanzio. Quest'ultimo però secondo il catalogo servì ad altro uso.

Un ritratto del *Cardinale Antonio del Monte*, già nella Galleria Fesch, apparteneva al sig. del Nero di Roma, ed ora sta nella collezione Anqus a Montreal. È a mezza vita, volto di tre quarti, tiene una carta in mano ed ha il berretto in capo. Da un lato vedesi un'apertura e da questa scorgesi un paesaggio. È una bella e dignitosa figura di fine esecuzione, da assegnare intorno all'epoca, cui appartiene il *S. Giovanni* del Louvre.

Narra il Vasari che « Mentre lavorava costui queste cose in Roma (delle quali abbiamo indicato quello che ci restano), era venuto in tanto credito Raffaello da Urbino nella pittura, che gli amici et aderenti suoi dicevano che le pitture di lui

(1) Ferry Carondelet era figlio di Jean Carondelet e nacque a Malines nel 1473. Gran diacono del capitolo di Besançon nel 1504, apprese ad amare l'arte nella corte dell'arciduchessa Margherita, reggente dei Paesi Bassi; si recò a Roma nel 1510 in missione dell'imperatore Massimiliano, fu amico di Giulio II, di Leone X, di Raffaello e di Michelangelo; si portò a Viterbo nel 1512, ove restò fino al 1520. Si recò poi a Montebenoit, ove il Papa lo aveva creato superiore fino dal 1511.

(2) Il Frizzoni crede si debba tornare ad assegnarlo a Raffaello, ma io dopo maturo esame debbo insistere nella opinione da me espressa, conforme del resto a quella del Morelli, accettata da altri critici autorevoli. (*Arte*, 1906, fasc. VI).

erano secondo l'ordine della pittura più che quelle di Michelagnolo, vaghe di colorito, belle di invenzioni, e d'arie più vezzose, e di corrispondente disegno; e che quelle del Buonarroti non avevano, dal disegno in fuori, niuna di queste parti; e per queste cagioni giudicavano questi cotali Raffaello essere nella pittura, se non più eccellente di lui, almeno pari, ma nel colorito volevano che ad ogni modo lo passasse. Questi umori seminati per molti artefici, che più aderivano alla grazia di Raffaello, che alla profondità di Michelagnolo, erano venuti per diversi interessi più favorevoli nel giudizio a Raffaello, che a Michelagnolo. Ma non già era de' seguaci di costoro Sebastiano, perchè essendo di squisito giudicio, conosceva appunto il valore di ciascuno.

S. PIETRO (PARTICOLARE) — ROMA, S. PIETRO MONTORIO.

« Destatosi dunque l'animo di Michelagnolo verso Sebastiano, perchè molto gli piaceva il colorito e la grazia di lui, lo prese in protezione, pensando che se egli usasse l'aiuto del disegno in Sebastiano, si potrebbe con questo mezzo, senza che egli operasse, battere coloro che avevano siffatta opinione, ed egli, sotto ombra di terzo, giudicare quale di loro fusse meglio ». Ripeto ancora che il Vasari in questi racconti è quasi un testimonio, trattandosi di fatti avvenuti a persone sue contemporanee, che egli ben conosceva, e quindi ha avuto tutto l'agio di controllarne la esattezza: egli poi pubblicò le *Vite degli artisti* vivente Michelangelo, del quale era amico e seguace.

Conviene però completare quanto afferma il Vasari, vale a dire che Sebastiano fomentava di continuo le ire di Michelangelo contro il più giovane artefice, che allora era ai servigi del Papa. Secondo parecchi la sua avversione cominciò fin da quando non ebbe più commissioni dal Chigi, e Raffaello rimase solo nella *Farnesina.*

Trovasi notato nell'opera del Cavalcaselle sulla pittura dell'Italia del Nord, che l'Aretino, il quale fece la conoscenza del Luciani in Roma nel 1517, disse che l'Ariosto commise un errore ponendo alla pari Sebastiano, Tiziano e Raffaello [1]; egli poi

(1) Bastiano, Raffael, Tizian che onora
Non men Cador che quei Venezia e Urbino.
(Ariosto, *Orlando Furioso*, canto 33°).

così esprimendosi si faceva eco di ciò che dicevasi in Roma nella corte del Papa e dal popolo. Benchè il talento di Bastiano fosse grande, il fatto di vestirsi delle penne degli altri gli era stato fatale; nè Raffaello ignorava il profitto che gli derivava da questa circostanza; giacchè si sa che esprimeva la sua gratitudine a Michelangelo per la ragione che col prestare i suoi disegni a Sebastiano dimostrava che egli era superiore ad ambedue.

In seguito però divenne amico ed anche parente dell'Aretino, secondo quanto trovo scritto nelle note del Milanesi alla vita del Vasari, ed anzi gli tenne una figliuola al battesimo, cui mise nome Adria in memoria di Venezia.

Ed ora credo opportuno di riportare la seguente lettera del Luciani, ben nota del resto, la quale chiarisce vie meglio i suoi sentimenti verso il Sanzio e discorre del gran quadro, in cui è effigiata la *Risurrezione di Lazzaro*, della quale andiamo a far cenno.

« 2 Luglio 1518. Carm. mio più che Patre, Post salut. etc. Credo che Lionardo vi abbi dicto el tutto circha le cose mie, come vanno, et circa la tardità dell'opera mia non sia fornita; l'ò intertenuta tanto, che non voglio che Raffaello veda la mia, in sino lui non ha fornita la sua, e cussi me ha promisso monsignor reverendissimo, el qualle è stato molte volte a cassa mia; et trovato a me de bonissimo iudicio, come mi dicesti una volta, che mai me lo pensava.

« Et al presente non atendo ad altro, che ogni modo me la espedirò prestissimo, adesso che son fora de suspecione, et credo non vi farò vergogna. Ancora Rafaelo non ha principiata la sua.

S. FRANCESCO (PARTICOLARE) — ROMA, S. PIETRO MONTORIO.

« Duolmi nell'animo non sette stato in Roma a vedere dua quadri, che son iti in Franza, del principe de la Sinagoga, che credo non vi possete immaginar cossa più contraria a la opinion vostra, de quello avaresti visto in simil opera. (Qui allude alla *Madonna di Francesco Primo* e al *S. Michele Arcangelo* grande, esposti nella Galleria del Louvre, che passarono allora per opere di mano di Raffaello).

« Io non vi dirò altro, che pareno figure che siano state al fumo, o vero figure de

ferro che luceno, tutte chiare et tutte nere, et desegnate al modo ve dirà Lionardo... Ed oltra de questo pregovi vogliate persuader messer Domenico che voglio far dorar la tavola in Roma, et che me la lassi far dorare a me, perchè io voglio far toccar con mano al Cardinal, che Rafaello roba almanco tre ducati al zorno, de zornade et far metter d'oro, al Papa... Sebastiano Pictore ».

Da questa lettera ben si vede quali sentimenti animassero gli artefici nel secolo XVI e a qual punto fosse giunta la rivalità tra Raffaello e Michelangelo, e il livore di Sebastiano verso il divino Urbinate, cui mal condonava la superiorità dell'ingegno e il fascino che esercitavano le opere sue. — Non si può negare per altro che qualche cosa di vero siavi dentro questa lettera là dove giudica severamente i due quadri di Raffaello dianzi ricordati. In essi manca la tonalità chiara del colorito, la carnagione bionda e la delicatezza del tocco; anche la esecuzione del disegno non ha la giusta precisione raffaellesca e il modellato la sua suprema dolcissima finitezza: ma in quella vece pur troppo vi abbondano i toni cupi, scuri, e vi fa difetto la grazia e l'incanto celestiale che destano le pitture uscite dalle sue mani. Egli però non ideò che il disegno; l'esecuzione è dei suoi scolari; la *Madonna di Francesco I* fu dipinta da Giulio Pippi.

Ed ora sentiamo Lionardo:

« Bastiano à presso e finito (*La Risurrezione di Lazzaro*) e riesce di modo che quanti intendenti ci sono lo metono di grandissima lunga sopra a Rafaello. È scoperta la volta d'Agostino Ghisi: chosa vituperosa a un gran maestro; pegio che l'ultima stanza di Palazo assai; di modo che Bastiano non teme di niente. Siavi avviso Lionardo Sellaio in Roma ». (Lettera in data 18 gennaio 1518).

Anche qui, in mezzo ad un linguaggio così crudo, che rivela tutta la persistenza delle *coetrie* di Michelangelo contro il Sanzio, vi sono senza dubbio delle verità: infatti la camera detta dell'*Incendio di Borgo* e la *Storia di Psiche* dipinta nella *Farnesina*, se sempre mostrano l'ispirazione superiore del grandissimo artefice, pur troppo nella esecuzione ci appaiono in gran parte assai deficienti, giacchè non sono veramente prodotte dal suo pennello: ed il Sellaio osserva giustamente, che la *volta* è peggiore assai dell'ultima camera del Vaticano. Giacchè in questa, sia nell'affresco dell'*Incendio di Borgo*, sia in quello della *Battaglia di Ostia*, non mancano tratti eseguiti dal divino maestro e di lui degni.

Mentre l'astro di Raffaello brillava sempre meglio sull'orizzonte, il cardinale Giulio de' Medici pensò di far eseguire due quadri; uno a Raffaello e fu la *Trasfigurazione*, uno al Luciani e fu la *Risurrezione di Lazzaro*, di cui si è già toccato, e loro ne diede la commissione nel 1517. Il Cavalcaselle dice che questo dipinto fu eseguito sotto la direzione e i disegni di Michelangelo, il quale, benchè assente da Roma quando era finito, vi si trovava quando fu cominciato; e dette i disegni di alcune figure. Ma soggiunge che di ciò non vi sono prove se non indirette.

Ed ora sentiamo il Vasari: « Facendo Raffaello per lo Cardinale de' Medici quella *tavola*, che dopo la morte sua fu posta all'altare principale in S. Pietro Montorio, dentrovi la *Trasfigurazione* di Cristo, Sebastiano in quel medesimo tempo fece anche egli in un'altra tavola della medesima grandezza, quasi a concorrenza di Raffaello, un *Lazzaro Quatriduano* e la sua resurrezione, la quale fu contrafatta e dipinta con diligenza grandissima sotto ordine e disegno in alcune parti di Michelagnolo: le

quali tavole finite furono amendue pubblicamente in concistoro poste in paragone, e l'una e l'altra lodate infinitamente: e benchè le cose di Raffaello per estrema grazia e bellezza loro non avessero pari, furono nondimeno anche le fatiche di Sebastiano universalmente lodate da ognuno ».

E qui mi conviene aprire una parentesi. — Dai pochi cenni che precedono risulta che Michelangelo fece almeno una parte dei disegni occorrenti a condurre a fine il quadro; il Berenson però dice che Michelangelo avrà visto i disegni di cui andiamo

DUE PROFETI (PARTICOLARE) — ROMA, S. PIETRO MONTORIO.

a discorrere, avrà forzato Bastiano di ridurli all'essenziale, gli avrà dato un disegno generale, ma si mostra poi contrario a riconoscere che Sebastiano si valesse nei suoi quadri dei disegni del grande fiorentino.

Ma allargando la questione, ricordo che il Vasari in molti casi, come vedremo, dichiara nettamente che il disegno delle opere del Luciani spettava a Michelangelo, e dobbiamo rammentarci (lo ripeto per la terza volta) che lo scrittore di Arezzo affermava fatti a lui contemporanei, che aveva conosciuto personalmente il Luciani, e che le sue narrazioni vennero pubblicate vivente Michelangelo, suo amicissimo; cosicchè non si poteva permettere di alterare la verità; ed anzi, in cose che lo riguardavano, avrà attinto il racconto dalla sua istessa bocca. Ma c'è di più: nella sua lettera a Michelangelo, edita nella *Bibliothèque internationale de l'art sous la*

direction de M. G. Muntz (Paris, 1890, *Les correspondants de Michel Ange.* Sebastiano del Piombo [1] etc.) vi sono parecchi tratti chiarissimi, dai quali si rileva che il Buonarroti veramente somministrava disegni al Luciani.

Nel 15 luglio 1532 scrive: « Io ho ricevuto in più partite tre vostre lettere con el disegnio del che ve rengrazio quanto si pò rengraziare, et satisfarmi assai, però el Cristo da le braze et la testa in fora, è quasi simile a quello di S. Pietro Montorio ma pure me accomoderò meglio che potrò ». Nel 1532, 25 marzo, scrive: « Circha la cossa mia pigliatela a vostra comodità et quando vi viene bene, che tutto quello piace a vui piacerà a me. Arecordateve che la va a lume roverso per amore della porta della chiesa.

« Cussì ancora grandissimo piacere mi faresti de un poco de lume de la storia de la Natività de nostra donna, con un Dio Padre de sopra con angioletti intorno pure al medesimo lume, facto grosso modo, a me mi basta solamente chiarirmi come la intenderesti voi circha l'invenzione, perchè *sine tuo lumine nichil est in homine,* et se io vi dò troppa noia perdonateme, etc. ». E il 15 luglio lett. cit. si esprime nel seguente modo: « Pregovi arecordative di portarmi qualche cossa, figure, o gambe, o corpi o braci, che tanto tempo le ho dessiderate come voi sapete, che sì presuntuosamente ve lo arecordo, perdonateme che 'l grandissimo desiderio che ne ho me lo fa far et l'amore che io vi porto ».

Naturalmente, Michelangelo ora avrà fornito l'idea generale, ora avrà dato qualche consiglio, o riveduti gli schizzi di Sebastiano: ma non poche volte gli ha dato veramente i disegni. Ed ora, chiusa la parentesi, torniamo alla *Risurrezione di Lazzaro* [2].

Il Berenson afferma, che un disegno del Br. Mus., alla *sanguigna,* nel quale veggonsi ritratte due persone che sorreggono la salma di Lazzaro, son da ascrivere al nostro maestro, non a Michelangelo; e che i critici sono di accordo in ciò. Egli vi trova alcuni segni, fra i quali le mani lunghe e prominenti; e le nocche mostruose, che provengono da Giorgione e si riscontrano anche nelle sue pitture, come lo dimostrano alcune sue figure, quali il S. Giovanni Grisostomo, nel quadro che abbiamo già esaminato, situato nella chiesa omonima, la *Maddalena* di Cook, la *Morte di Adone* degli Uffizi. Afferma che la mano di Venere, in questa ultima composizione, e l'altra della più vecchia delle sue ancelle sono uguali alla più bassa mano del disegno, che sembra un blocco inarticolato, in cui è figurato un pollice e quattro dita; queste sembrano fatte a forma di clava. Siffatta particolarità ricorrerà più volte nelle opere del maestro, ma nelle pitture è attenuata. Altro carattere, che si riscontra nel disegno, è il naso a punta, come in altre opere del maestro e del Palma. Questi segni della sua maniera esistevano in lui prima della influenza di Michelangelo, e non sono propri di questo.

Vi riscontriamo ancora una curiosa modellatura delle gambe sopra e sotto i ginocchi, e un tratteggio a linee parallele, massime nelle pieghe.

(1) Quando in seguito cito le lettere di Sebastiano Luciani senza altra indicazione mi riferisco a questa edizione.

(2) Ho avuto occasione di manifestare tutto questo all'illustre critico Berenson; ma mi ha risposto, che ammesso quanto dicono il Vasari e Sebastiano, questi però nelle sue opere non si è mai valso dei disegni di Michelangelo, se anche costui glieli ha inviati.

Ivi parimenti è un altro disegno, pure alla *sanguigna*, nel quale sono effigiate due persone, che sostengono il corpo di Lazzaro; questo però sembra al critico più vicino al fare di Michelangelo; del resto anche il Morelli lo ascrive al nostro.

Il dottor Frizzoni, nel suo studio sull'*Arte italiana nella Galleria Nazionale di Londra*, li dichiara *disegni* di carattere affatto michelangiolesco. Anche io, dopo maturo esame, non posso fare a meno di accettare le affermazioni dell'illustre americano; è naturale poi che in essi si manifesti l'influenza del Titano toscano.

La *Risurrezione di Lazzaro* è una composizione complessa. Il soggetto è contenuto nel passo dell'Evangelo di S. Giovanni, XI, 43, 44: Maddalena dice a Cristo: Se tu fossi stato qui, mio fratello non sarebbe morto; e Cristo risponde con voce alta e di comando: Lazzaro vieni fuori; ma Lazzaro già vive e si appoggia contro il margine del sepolcro, liberandosi dalle lenzuola. Marta e le altre donne fanno gesti di sorpresa e di orrore per il miracolo; alcune coprono parte delle facce coi fazzoletti; gli ebrei cadono sulle ginocchia, gli apostoli testimoniano la scena. La vallata che si vede nel fondo, il fiume, il ponte etc., sono reminiscenze di quella del Tevere: vi si notano anche talune case e rovine antiche, che completano il quadro di una scena ispirata dal suolo romano. (V. Cav., l. c.).

Questa grande composizione è senza dubbio di carattere michelangiolesco: in essa vediamo veramente operata la trasformazione del pittore veneziano in consumato disegnatore fiorentino.

La figura di Lazzaro così enormemente lunga, quasi gigantesca, con le spalle grosse, squadrate, il collo lungo, la testa piccola; le membra in cui risaltano i muscoli e si distinguono vigorose le altre indicazioni anatomiche, è prettamente di quelle che suol disegnare il Buonarroti. Fu scritto a ragione che in questo dipinto la bellezza femminile, la grazia sensuale, la dolcezza del colore lasciano il posto al disegno scientifico, all'azione prettamente muscolare, alla ben lineata anatomia, allo studio realistico dei fenomeni naturali: un'arte della quale il bello, si può quasi dire, che è l'attrattiva sessuale, vedesi cambiata in una che è senza riguardo per essa. I panneggi sono ideati per ricoprire delle forme, ma servono con artificio speciale a definirle. L'armonia melodiosa delle tinte è sacrificata a un potente contrasto di luce e di ombra, a profonde, decisive gradazioni di tono.

Non si può negare che la composizione riesca di grande efficacia, ma non vi traspira la realtà della vita nella sua semplicità e nella sua schiettezza; vi riscontriamo un non so che di artifizioso e di convenzionale che le tolgono la spontaneità stilistica. La natura vi è non solo idealizzata, ma esagerata, almeno in parte. Ciò nonostante dobbiamo confessare che in essa l'arte veneziana ha ceduto il passo ad un' altra ad essa superiore, e vi trionfa la vigoria del disegno.

Nelle figure solidamente costruite riscontriamo i lineamenti grossi, le dita lunghe, ossute, con nocche risentite, proprie dell'arte di Sebastiano nel periodo romano, e la vigorosa espressione di potenti individualità, di proporzioni oltre quelle della natura. Esse sono colpite nel momento della loro azione, prescelto dal maestro, con ammirevole sicurezza.

A proposito di questo quadro Sebastiano scrive a Michelangelo in data 12 aprile 1520: « Et avvisovi come hozi io ho portato la mia tavola un'altra volta a Palazo con quella che ha facto Raffaello et non ho avuto vergogna ». E nel 29 dicembre

dell'istesso anno parimente gli fa sapere che ha finita e portata a palazzo la tavola « et più presto è piaciuta a ogniuno che dispiaciuta, eccepto agli ordinari (gli amici e seguaci di Raffaello): a me basta che Monsignor Reverendissimo me ha decto che io l'ho contentato più di quello lui desiderava. Et credo la mia tavola sia meglio disegnata che i panni de razzi che son venuti de Fiandra » (ossia gli arazzi di Raffaello). Ricordo qui l'altra lettera di Sebastiano del 1518 e quella di Leonardo Sellaio riportate più sopra.

Il cardinale Giulio de' Medici ritenne in Roma la *Trasfigurazione*, collocata dapprima nella Cancelleria e poi in S. Pietro Montorio, e inviò in Narbona, sua sede vescovile in Francia, la *Risurrezione di Lazzaro*. Egli con ciò, sebbene facesse grandissimo conto del Luciani, pure diede forse a vedere da quale parte poteva propendere di preferenza.

In questo grande lavoro si rivela chiaramente la profondità di Sebastiano nel disegno, sebbene aiutato da Michelangelo: ma rimase sempre inferiore all'Urbinate, nella originalità della concezione pittorica, nell'incanto che destano le sue composizioni, nella grazia, nella gentilezza che avvincono il riguardante, e avvivano in esso un sentimento di entusiasmo e di ammirazione. Ciò dico delle opere veramente eseguite da lui; quanto alla *Trasfigurazione* ci dobbiamo ricordare che la parte bassa fu in massima parte dipinta dai suoi scolari, e quindi di non poco ad esse inferiore.

Circa il 1520 il nostro eseguì anche il ritratto che si trova presso il conte Toucher. Vi è figurato un uomo a mezza vita con la barba, in pelliccia. È di maschio aspetto e di forme robuste; i lineamenti vi sono precisi senza ombra di durezza.

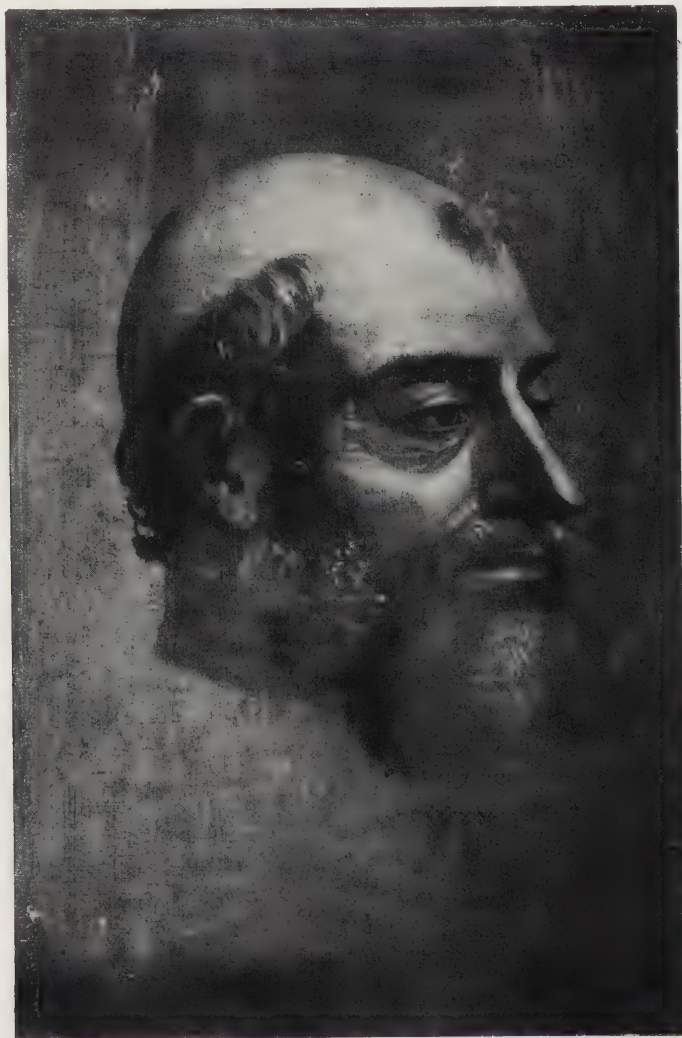
E qui cade in acconcio esaminare il quesito, se Sebastiano fu un vero eclettico. Il Morelli crede di sì; ma io ne dubito, inteso l'eclettismo nel suo genuino senso. Egli è vero, fu dapprima giorgionesco (non discorriamo del periodo anteriore), poi raffaellesco, da ultimo michelangiolesco: ma ciò non basta per dirsi eclettico: giacchè a questo modo tale sarebbe anche il divino Sanzio, che da prima fu peruginesco, poi fiorentino, influenzato da Leonardo e da fra Bartolomeo, quindi trovò una maniera propria, poi subì talora l'influsso di Sebastiano, come nel *Miracolo di Bolsena*, e risentì qualche azione da Michelangelo. I cambiamenti del Luciani, come quelli di Raffaello, non sono stati cercati da loro, non sono stati *voluti* per progetto: quelle diverse forme di arte non si sono sovrapposte in essi costringendo la loro natura e soffocandola; ma invece si sono fuse con essi e hanno formato nuove maniere perfettamente personali. Onde ben scrisse il Berenson: « da Veneziano che lasciava molleggiare il suo disegno alla cura della provvidenza, si trasformò in intellettuale creatore di forme in azione. Se artista cambiando sè stesso riuscì ammirabile, questi è Sebastiano ».

I suoi dipinti giorgioneschi, i suoi ritratti raffaelliti, i suoi quadri michelangioleschi portan potente l'impronta della sua grande personalità; essi sono ben suoi e non posson confondersi con quelli di nessun altro [1].

Il Luciani però in tutte le sue produzioni, ma in ispecie in quelle romane, ha molta maniera, molto stile, potentemente adoperati con artificio sovrano da una natura superiore.

(1) Si suole dire che la influenza michelangiolesca soffocò le naturali qualità del pittore: fino ad un certo punto ciò è esatto; ma non generò opere ibride, non si sovrappose all'azione dell'artefice diminuendone il geniale calore, riducendo stentate e fredde le sue produzioni: essa penetrò nel suo organismo artistico, si fuse perfettamente con la sua natura, sia pure che ciò accadesse non senza contrasti. E perciò fu sì poco tocco dal manierismo invadente.

* * *

Ed ora procediamo oltre; ma qui debbo subito dichiarare che io intendo di discorrere innanzi tutto principalmente delle sue opere datate, le quali ci danno un punto di partenza certo, fisso, e quindi verremo raggruppando le altre.

RITRATTO DI CLEMENTE VII — NAPOLI, MUSEO NAZIONALE.

Narra il Vasari, che « fece per il Cardinale d'Aragona in un quadro una bellissima Santa Agata, ignuda e martirizzata nelle poppe, che fu cosa rara; il quale quadro è oggi nella guardaroba del signor Guidobaldo duca di Urbino, e non è punto inferiore a molti altri quadri bellissimi che vi sono di mano di Raffaello da Urbino, di Tiziano e d'altri ». Sembra però veramente che si trattasse del cardinale Rangoni

diacono della chiesa di S. Agata, non di Aragona. Il dipinto ora trovasi nella Galleria Pitti, dove è passato per l'eredità della granduchessa Vittoria della Rovere. Vi riscontriamo la firma: *Sebastianus Venetus faciebat, Romae MDXX.* Nel dipinto è rappresentata S. Agata ignuda, mentre due carnefici con le tenaglie le troncano le mammelle dinanzi al pretore Luinziano.

Il Cavalcaselle lo crede più michelangiolesco della *Risurrezione di Lazzaro* e di ogni altro quadro del pittore; ma io credo che sotto un certo rispetto questa sentenza sia vera; sotto certi altri però sia assai arrischiata. Il disegno vi è preciso, sobrio, libero; le figure mostrano uno straordinario vigore nei muscoli, che si vedono accuratamente segnati, i contorni delle membra sono netti, forti, in parte anche duri. Vi si nota uno straordinario rilievo, e tutto in questo quadro rivela la potenza, la forza dell'autore; esso è così determinato che pare senta della scultura.

Il tipo della santa è maschio, quello dei due manigoldi e del pretore eminentemente caratteristici, brutali, energici. Pure nel colorito, sebbene severo e fiorentino, privo degli effetti smaglianti che può produrre la tavolozza veneziana, questo quadro mi risulta forse più vivace, superiore anche alla *Risurrezione di Lazzaro.* La santa ha cinti i lombi di un drappo bianco, e il pretore è in toga gialla, mantello bleu. È da notare ancora che la muscolatura, quale è riprodotta, non mostra nulla di eccessivo, di veramente manierato, ed anzi il corpo della santa è modellato in modo insuperabile, scultorio.

Noi non cercheremo in questo grande lavoro la bellezza dei tipi, la pastosità delle carni e l'incanto di una penombra molle e voluttuosa, ma vi troveremo il rigore scientifico, la verità degli atteggiamenti, la forza e la vitalità esuberanti.

Altro dipinto datato è quello, in cui è figurata la *Visitazione,* o l'incontro della Vergine con Santa Elisabetta, nel Museo del Louvre, n. 1352. Fu acquistato da Francesco I e da Luigi XIV portato a Fontainebleau. Dimenticato, deteriorato, era ridotto in tre pezzi; fu restaurato e trasportato dalla tavola in tela. Vi è la firma *Sebastianus Venetus MDXXII.*

Nel Louvre, n. 235, vi è un disegno che il Reiset assegna ben a ragione a questo quadro. Vi si vede intera la figura della Vergine, e in parte quella di S. Elisabetta, il Berenson ritiene però che più probabilmente fu eseguito per la *Visitazione* di Almwich.

In questo dipinto riscontriamo certi caratteri, come è naturale, del periodo romano dell'arte sua; quali il naso lungo a punta, le orecchie lunghe a mezza luna, larghe, le dita disgiunte, lunghe, ossute, talor piatte, con le nocche rilevate, squadrate, le occhiaie profonde, la carnagione bruna con ombre forti, il modellato poderoso, così che fa staccar nette le figure dal fondo, i contorni precisi, le forme sempre piene e spesso pesanti, le facce tondeggianti, talora ossute, i colori uniti, quasi senza sfumature, e molta fusione tra l'uno e l'altro, il panneggio largo, grandioso. Per quanto questo quadro mostri i segni delle accomodature e delle ripuliture, delle quali fu oggetto, pure conserva ancora un'impronta di fare largo, preciso, anche nelle forti proporzioni delle figure; la scena intima, familiare, dell'incontro delle due sante, vi è resa con una espressione singolare, in ispecie da parte dell'annosa S. Anna.

Possiamo porre verso questa epoca la esecuzione della *Sacra Famiglia* della Galleria Nazionale di Londra. — Il tipo della Vergine, le lunghe dita ossute, il naso a punta ed altri indizi mi richiamano la *Visitazione*, che abbiamo or ora esaminata.

Non è ricordata dal Vasari, e già appartenne a lord Northbrook. In essa, senza dubbio, le forme michelangiolesche vi sono sviluppate. Ben riuscita è la mossa della Vergine, che tiene il putto sulle gambe, e passa il braccio destro dietro al donatore in ginocchio, cui pure rivolge uno sguardo pietoso. Caratteristico è anche il S. Giovanni Battista in atto di discorrere con lei. In questo dipinto si riscontrano tutti i segni dell'arte di Bastiano, l'orecchio largo a mezzaluna, cartilaginoso, le membra grosse, rilevate da vigoroso modellato, il forte chiaroscuro, le occhiaie profonde, le dita lunghe, ossute, con nocche erte, quadrate, il panneggiamento largo, grandioso, una certa espressione di severità austera nelle figure, il putto grassoccio, non privo di leggiadria. Il colorito grigio del quadro, il carattere scultorio di esso, la vivacità del putto e l'eleganza della composizione dimostrano che è da assegnare tra le opere in cui mostra di risentire l'azione del Buonarroti, ma le reminiscenze della gentilezza e della grazia raffaellesca di quando in quando vi spuntano fuori.

* * *

Nel giorno di Venerdì santo del 1520 avvenne la morte di Raffaello, che fu annunziata da Sebastiano a Michelangelo con lettera in data 12 aprile 1520:

« Credo havete saputo come quel povero de Rafaello da Urbino è morto: del che credo vi habbi dispiaciuto assai, et dio li perdoni ».

Per il Luciani l'occaso di quell'astro luminoso, la fine immatura di quella tenera pianta, mentre produceva i frutti più saporosi e squisiti, lo spegnersi di tante speranze non era più che un semplice articolo di cronaca. Tutta Roma era in lutto, il Papa lo piangeva, il popolo accorreva a pregare sulla salma del gentilissimo artefice, dietro la quale fu messa la tavola della *Trasfigurazione*, non ancora compiuta; Sebastiano rimase presso che indifferente; anzi vi è chi afferma, forse non senza ragione, che ne godesse. Certo è poi che per la scomparsa del grande di Urbino la sua posizione si avvantaggiava: Michelangelo era lontano da Roma, ma continuava ad essergli amico in sommo grado, sicchè egli rimase il pittore più finito, l'uomo più veramente artista che fossevi allora in Roma: pure non cessarono le sue gare con gli scolari del Sanzio; e nelle sue lettere più volte vi sono sprazzi, per i quali si manifesta che l'antico livore non s'era spento.

Sebastiano pensò subito di trarre profitto della grave sciagura che aveva colpito l'arte con la morte del Sanzio. Nella istessa lettera nella quale annunzia a Michelangelo la morte di Raffaello, lo prega, lo scongiura, che scriva a monsignor reverendissimo perchè gli venga allogata la sala di Costantino, lagnandosi che il Papa l'abbia già data ai garzoni di Raffaello, i quali *bravano molto e voleno dipingerla a olio*. Il Buonarroti ne scrisse al cardinale Dovizi da Bibiena. Questi, come risulta da una lettera del maestro a Michelangelo, in data 3 luglio, ricevè il pittore benignamente, ma non credette di secondare i desideri di lui.

Sebastiano chiese perfino un'udienza al Papa per patrocinare la propria causa, domandando anche che gli fosse compagno il Buonarroti, ma questi non si mostrò propenso ad accettare nonostante tutte le premure di lui.

Nella lettera del 7 settembre 1520 gli scrive: « et tuto quello che io ho parlato al Papa, ed i termini che io ho uxato circha questa hopera è statto per puro amore et

riverenzia vi porto. Et con mezzo vostro far le vendette vostre et mie a un tratto et dare ad intendere a le persone maligne che 'l c'è altri semidei che Rafael da Urbino con i soi garzoni... Me scrivete ancora che non m'empromettete affirmative. Vi prego per l'amore vui me portate, vui vogliate risolvervi de questa cossa; sì, over non è, a ciò possi tornar la resposta al Papa, perchè el manda a veder quello me havete scripto et io dico che non ho havuta resposta ancora: et se vui volete li mostri la vostra littera gela mostrarò: dateme aviso di questo: che io no voria far cossa contra vostra volontà ». Finisce con questo pistolotto: « quello desiderava io lo faceva per fare miracoli, et dare ad intendere a le persone che quelli homeni che non sono semidei sanno dipingere anche loro ». Sebastiano con tutti questi suoi sforzi non riuscì nell'intento e sotto il pontificato di Clemente VII la sala di Costantino fu condotta a termine dagli scolari di Raffaello. Durante le trattative fu offerto al Luciani di dipingere la sala di sotto a quella di Costantino; ma egli la rifiutò, come si esprime nelle sue lettere, non volendo che i garzoni di Raffaello dipingessero le sale dorate, e a lui si riservassero le cantine.

Sebastiano non ebbe la fortuna di entrare nelle grazie di Leone X; il Sanzio e Michelangelo lo assorbivano; non poteva restarvi posto per altri. Egli però aveva acquistato forti relazioni col cardinale Giulio de' Medici e col cardinale Rangoni, per i quali fece le cospicue opere che già abbiamo esaminate; e il primo di essi assai gli giovò allorchè fu assunto al pontificato, sebbene gli facesse sospirare non poco parte del pagamento del dipinto inviato a Narbona, per la differenza che eravi tra le sue e le vedute del Luciani.

* * *

Ed ora veniamo alla cappella della *Flagellazione* in S. Pietro Montorio. Il Vasari a questo riguardo così si esprime: « Avendo Pier Francesco Borgherini, mercante fiorentino, preso una cappella in S. Pietro Montorio, entrando in chiesa a man ritta, ella fu col favor di Michelagnolo allogata a Sebastiano, perchè il Borgherino pensò, come fu vero, che Michelagnolo dovesse egli fare il disegno di tutta l'opera. Messovi dunque mano, la condusse con tanta diligenza e studio Sebastiano, che ella fu tenuta ed è bellissima pittura; e perchè dal piccolo disegno di Michelagnolo ne fece per suo comodo alcun altri maggiori, uno fra gli altri che ne fece molto bello e di man sua è nel nostro libro. E perchè si credeva Sebastiano avere trovato il modo di colorire a olio in muro, acconciò l'arricciato di questa cappella con una incrostatura che a ciò gli parve dovere essere a proposito; e quella parte dove Cristo è battuto alla colonna, tutta lavorò a olio sul muro. Nè tacerò che molti credono Michelagnolo avere non solo fatto il picciol disegno di quest'opera, ma che il Cristo detto che è battuto alla colonna, fosse contornato da lui, per essere grandissima differenza fra la bontà di questa e quella delle altre figure; e quando Sebastiano non avesse fatta altra opera che questa, per lei sola meriterebbe essere lodato in eterno; perchè oltre alle teste che sono molto ben fatte, sono in questo lavoro alcune mani e piedi bellissimi e ancorchè la sua maniera fusse un poco dura, per la fatica che durava nelle cose che contraffaceva, egli si può nondimeno fra i buoni e lodati artefici annoverare. Fece sopra questa storia in fresco *due profeti*, e nella volta la *Trasfigurazione*; ed i due santi, cioè S. Pietro e S. Francesco che mettono in mezzo la storia di sotto,

(la *Flagellazione*) sono vivissime e pronte figure; e sebbene penò sei anni a fare questa piccola cosa, quando l'opere sono condotte perfettamente, non si dee guardare se più presto o più tardi sono state finite; sebbene ne è più lodato chi presto e bene conduce le sue opere a perfezione: e chi si scusa col presto, quando l'opere non sodisfanno, se non è stato in ciò forzato, in cambio di scusarsi si accusa. Nello scoprirsi quest'opera Sebastiano, ancorchè avesse penato assai a farla, avendo fatto bene, le male lingue si tacquero; e pochi furono coloro che lo mordessero ».

DISEGNO PER LA « DEPOSIZIONE DALLA CROCE » — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

E forse a questa cappella alludeva nella sua lettera a Michelangelo in data 6 settembre 1521, nella quale scrive: « ditte a compare Leonardo che spero alla tornata sua trovarà finita la cappella et el capitolo da basso. Io lo faccio a olio nel muro che credo vi contentarò di modo che 'l non colarà dal muro come fanno quelli de Palazzo ». Nella lettera in data 29 aprile 1525, Sebastiano dice che la *Flagellazione* di Viterbo era finita da due mesi, e la dichiara simile a quella di S. Pietro Montorio, quindi questa prima di tale epoca era ultimata.

I dipinti a S. Pietro Montorio furono eseguiti parte ad olio, parte in affresco. Col primo sistema Sebastiano fece la *Flagellazione di Gesù* nel vano circolare di una cona e *S. Francesco* e *S. Pietro* ai lati; con il secondo la *Trasfigurazione* nella volticella della detta cona, e al disopra di questa due profeti.

Si racconta che egli preferisse la pittura ad olio, perchè con essa poteva andare più lentamente nel condurre il lavoro, e gli era concesso di poter fare dei pentimenti; in questo modo gli era più agevole distribuire le parti della composizione ed il chiaroscuro: poteva, provando e riprovando, se occorreva, giungere a trovare la forma opportuna con i contorni corretti.

Non si sa per quali motivi le mura di S. Pietro Montorio hanno così stranamente sofferto; certo è che questi dipinti sono divenuti di una tinta così fosca in seguito a sovrapposizioni e ad assorbimento: essi per lo innanzi erano senza dubbio

più chiari e luminosi. Nelle pitture murali è sempre preferibile l'affresco, ed è il solo modo per conservarle come furono fatte senza alterazioni, e di tono chiaro e luminoso. Con tutto ciò la pittura murale a olio era inusitata e quindi attrasse l'attenzione del pubblico per la novità. Dato il lasso di tempo di sei anni, come riferisce il Vasari, nel quale furon condotti a fine tutti questi dipinti, non ci possiamo arrischiare a definire quando fu eseguita la parte in affresco, quando quella ad olio.

Nel Gabinetto delle stampe della Galleria Corsini in Roma vi è un disegno al carboncino, nel quale è ritratta appunto la figura di Cristo alla colonna, che sembra fatto per questo suo lavoro: ma qualche critico crede di ravvisarvi invece la mano di Palma il Giovine.

Il Berenson ascrive a Sebastiano un disegno nella collezione Malcom del Museo Britannico, a lapis rosso, per questi dipinti, che ritiene abbastanza michelangiolesco nei nudi, ma nell'insieme trattato alla veneziana.

A proposito di questo grande lavoro così si esprime il Cavalcaselle:

« Il Cristo che si torce sotto i colpi ci fa trasalire per l'espressione dell'agonia concentrata in ciascuna fibbra del suo corpo. Una azione così naturale, e pure così potente, una tensione dei muscoli così energica, e tuttavia così esatta, non possono essere state concepite che da Michelangelo, e la superiorità di questa figura così marcata sulle altre egualmente potenti di certo, ma un poco convenzionali, provano che Sebastiano ricevette un'assistenza effettiva del Buonarroti ». Io veramente non so fino a qual punto la convenzionalità che vi trova l'insigne scrittore corrisponda alla verità; certo è che i quattro sgherri che lo circondano sono caratteristici in sommo grado, e sono ben collocati in contrapposto alla nobile figura del Cristo, così grandiosa e serena, pure in mezzo agli indicibili tormenti cui era sottoposta. Le figure sono francamente disegnate con netti contorni; il modellato è pieno, scultorio, vigorosamente rilevato, la carnagione bruna.

Le altre due figure laterali, e inoltre gli affreschi: vale a dire la *Trasfigurazione* [1] e, al disopra di questa, i due profeti sono veramente inferiori. Non che vi manchi la ispirazione alta e l'espressione corrispondente, ma non reggono al paragone. Il Berenson afferma che in questo lavoro cercava quasi di sorpassare Michelangelo, e di convertire la sua maniera veneziana in una più robusta, michelangiolesca. Egli crede che molte violenze abbia dovuto fare a se stesso e sostenere molte battaglie per cambiare tal natura, e la *Flagellazione* rivela la sua tradizione veneziana non bene determinata. Io trovo poi che anche questo dipinto è ben michelangiolesco in ogni sua parte, e se vi è qualche resto veneziano, p. e. nel caldo colorito della carne, questo nulla toglie al vero carattere artistico di esso; sarà una nota particolare per determinare l'arte del nostro maestro in alcune di queste sue opere romane.

Vi sono numerose copie della *Flagellazione*; una delle quali assegnata a Marcello Venusti nella Galleria Borghese. Quanto a quella che trovasi nella chiesa di S. Esperonzio a Cingoli, osservo che v' è effigiata solo parzialmente la figura di Cristo, ed è più un'imitazione che una riproduzione; mostra la carnagione rossastra, ed è di debolissima fattura, con errori di disegno, in ispecie nel mento, e non può provenir dal Luciani.

(1) A *Chatsworth* esiste un disegno che può essere uno studio per uno degli apostoli della *Trasfigurazione*.

Quanto a quella che trovavasi nella chiesa dell'Osservanza, a Viterbo, ed ora è nella raccolta comunale, ecco quello che Sebastiano scrive a Michelangelo in data 29 aprile 1525:

« Io ho facto una tavola da altare a m. Ioanni da Viterbo, chierico di camera con tre figure mazor del natutale, cioè un Cristo alla colonna con due figure che lo frustino comme quelle di S. Pietro in Montorio, et detta tavola è fornita za due mesi, come mess.[r] Anton Francesco credo ve ne informarà chè lui l'ha veduta, et sa quasi la nostra differentia: che lui mi vorrebbe pagare a suo modo, io vorrei esser pagato al mio ». In questo quadro la posa di Cristo è uguale a quella di S. Pietro Montorio; i flagellatori mostrano peraltro talune diversità. Vi notiamo i lineamenti marcati, le carni scure, gli occhi infossati: la figura di Gesù piuttosto delicata, quella di uno dei manigoldi più vigorosa. È pittura che ha sofferto non poco, come chiaramente si vede, e quindi non se ne può agevolmente giudicare. Io per me ritengo, che non sia uscita per intero dalle mani del maestro: i suoi aiuti vi devono avere avuta una qualche parte nell'eseguirla; e questa è un'altra conferma dell'assioma, che non bastano i documenti, nel caso nostro la lettera che ho riferita, per dimostrare la paternità intera o parziale di un'opera d'arte; ma è necessario che il prodotto artistico per se stesso la indichi. Il *Cicerone* (edizione VIII) dichiara che è una copia.

* * *

Il Berenson ascrive al Luciani alcuni disegni esprimenti il Cristo morto o deposto dalla croce. Due di questi si trovano nell'Albertina di Vienna ai numeri 136 e 137.

Ed ora sentiamo l'illustre critico.

Nel primo alla sanguigna è figurato un Cristo morto e nove figure che lo sorreggono e piangono. La figura del morto è male costruita, senza ossa e molle per trattamento artistico. Questo disegno è di Sebastiano, sue sono le ombre trattate a linee parallele, sua l'assurda lunghezza di tali figure, come quella sull'estrema destra, suo l'escrescente osso del malleolo del piede e più di tutto caratteristicamente sua la mano destra del Cristo.

L'autore di questo disegno aveva certamente veduto studi di Michelangelo per questo soggetto, ma ne capì così poco lo scopo, che suppose consistesse in una confusione di figure di qualunque proporzione, attitudine, forme, perchè formassero una massa agitata. — Questo non era il sistema di Michelangelo nel concepire un simile tema, nè il suo modo di disegnare. — Nel secondo disegno n. 137, del pari alla sanguigna, è figurata la salma di Cristo sorretta dalla Vergine. È simile al gruppo di Randanini, in cui le caratteristiche di Sebastiano sono la testa del Cristo, quella della Vergine, i sottili avambracci, la mano destra del morto, il facile tratteggio. Il morto è seduto in modo che il peso non richieda sostegno. Michelangiolo non avrebbe lasciato i bracci penzoloni e rilasciati, nè avrebbe fatto il torso così lungo, rettangolare.

Ho voluto riportare quanto precede il più fedelmente che ho potuto, giacchè per le ragioni addotte mi è riuscito di convincermi che questi due disegni, in ispecie poi il secondo, sono da assegnare al nostro maestro, sebbene durassi fatica ad ammettere di toglierli al gran Buonarroti.

Anche il disegno nel Museo Britannico (Collezione Warwick), in cui è figurata la salma di Cristo sorretta dalla Vergine ed altre figure al carboncino, dal Berenson è assegnato a Sebastiano. Egli dice di non riconoscervi la mano del Buonarroti al tratteggio troppo facile per questo e alla istintiva ricorrenza di effetti pittorici di luce e di ombre e alla mancanza di contorni, non di quelli che limitano le figure, ma di quelli che ne segnano il modellato. Trova anche che le figure vi son troppo lunghe, le gambe sottili, affusolate alle ginocchia, e la Vergine non mostra il tipo michelangiolesco; ma ha il cranio quasi giorgionesco, e raffinati, sebbene aspri, i lineamenti, propri di Sebastiano. Egli nota ancora che vi è espressa una grande azione in ispazio ristretto. Ed io ritengo che veramente questo magnifico disegno possa spettare al Luciani.

Egli osserva anche che il disegno nel quale è figurato il Cristo morto in Oxford (University Galleries), ivi assegnato a Michelangelo, è di trattamento pittorico; e solo un pittore con sentimento e chiaroscuro e riferimento alla luce e alle ombre lo poteva concepire; non Michelangelo scultore. Parimenti in Oxford nella Christ Church Library vi sono alcuni studi per la *Pietà* di Viterbo.

Negli Uffizi vi è un disegno a matita rossa in cui è raffigurata la salma di Cristo sorretta da una figura, di cui si vedono alcuni deboli lineamenti, ed ha tutti i caratteri delle opere del nostro maestro. (Coll. Santarelli, 222).

Un quadro non di molto posteriore ai dipinti di S. Pietro Montorio è la così detta *Pietà*, eseguito per la chiesa di S. Francesco di Viterbo, e che ora trovasi nella collezione comunale di questa città. Il Berenson l'assegna al 1525.

E innanzi tutto sentiamo che cosa ne scrive il Vasari: «... essendo molto, anzi, in infinito inalzate e lodate alcune cose che fece Sebastiano per le lodi che a quelle dava Michelagnolo, oltrechè erano per sè belle e lodevoli, un messer non so chi da Viterbo, molto riputato appresso al Papa, fece fare a Sebastiano per una cappella che avea fatta fare in S. Francesco di Viterbo, un Cristo morto con una Nostra Donna che lo piagne. Ma perchè sebbene fu con molta diligenza finito da Sebastiano, che vi fece un paese tenebroso, molto lodato, l'invenzione però ed il cartone fu di Michelagnolo. Fu quell'opera tenuta da chiunque la vide veramente bellissima, onde acquistò Sebastiano grandissimo credito, e confermò il dire di coloro che lo favorivano». Questa tavola è senza dubbio un' altra delle opere di maggiore importanza che il Luciani facesse mai.

In essa sono due figure che esprimono la pretta e chiara verità, eseguite in uno stile energico e veramente grandioso: vi riscontriamo in una parola tutti gli elementi della realità, quantunque innalzata ad una espressione più alta. È di carattere schiettamente michelangiolesco, e siamo costretti ad ammirare la precisione del disegno del corpo, dei muscoli, della mano e del piede, e la modellatura quasi scultoria del nudo vigorosamente eseguita e la perfezione del chiaroscuro. La figura di Cristo è ben quella di un morto, ma senza ombra di volgarità, come di elementi estranei alla pura manifestazione artistica, e di sdilinquimenti religiosi. In quella salma si incarnano le sembianze di un uomo, ma di un uomo che si innalzava sul resto della umanità. La Vergine seduta, con le mani congiunte e le dita intrecciate, innalza gli occhi al cielo; è anche essa prettamente michelangiolesca; ha un maschio aspetto e membra che quasi mostrano virile vigore. Il suo atteggiamento dinanzi al figliuolo

disteso morto, che le sta dinanzi, ci riempie di meraviglia e ci fa pensare, ma poco ci commuove: il dolore che essa esprime è quello di un'anima santa e rassegnata al crudele destino. Anche questa figura è magistralmente trattata, e nello schietto sentimento che la informa, ci fa ben credere che esprime un personaggio più eletto di quelli che siamo soliti di incontrare nella vita.

RITRATTO VIRILE — FIRENZE, GALLERIA PITTI. (Fot. Alinari).

La triste scena è completata dal cielo fosco, nuvoloso, fra cui si scorge a metà la luna che manda i suoi pallidi raggi sul paesaggio sottostante, immerso nella oscurità.

In questo dipinto gli effetti coloristici scemano ancora grandemente: tuttavia non posso a meno di rilevare il contrasto della salma di Cristo di colore olivastro, col candido lenzuolo sul quale è distesa, e del bianco panno che la Vergine ha sulla testa con l'abito grigio che indossa. Tutto vi è armonico, e predisposto in modo da indurre in noi un senso di virile tristezza. È da notare però che la tinta del fondo

sembra anche più cupa di quello che fosse in origine e il turchino del manto che indossa la Vergine è scolorito.

Nell'Eremitaggio di Pietroburgo, vi è un quadro il cui soggetto è affine a questo, ma sviluppato in un modo diverso.

La salma divina di Cristo è abbandonata sui panni e par che s'appoggi al destro gomito, ai suoi piedi sta la Maddalena inginocchiata con le mani giunte in energico atteggiamento. La Vergine, effigiata al disopra della testa del suo figliuolo, cade sulle braccia di Nicodemo e di una delle Marie, mentre Giuseppe d'Arimatea indica la tomba, della quale un uomo alza il coperchio con una leva, e un compagno gli fa cenni di assenso. Vi è la firma *Sebastianus Venetus faciebat.*

Il Cavalcaselle trova che la testa del Cristo è una delle migliori che dipingesse mai, la sua salma giace calma e tranquilla nella morte. Lo spirito del Buonarroti ispira le due figure vicine alla tomba. Non vi è quadro, secondo esso, in cui la passione sia più potentemente rappresentata; non vi è opera in cui il forte effetto del grigio delle ombre e delle luci, fortemente contrapposte, sia più adatto alla natura malinconica del soggetto. Il maestro non raggiunse mai una miglior combinazione di gradazioni e di luminosa profondità: noi veramente troviamo il suo solito impasto di luce ed ombra svolto con la maggior perspicacia. L'azione istantanea delle figure è resa con classica proprietà ed inusitata potenza. In contrasto con il soggetto doloroso vi è il calmo dolce paese dalle linee semplici, con i suoi particolari di una casa, una chiesa, un podere, e un caldo orizzonte di tramonto, pieno di aria e di mistero. Il Cavalcaselle crede che sia stata prodotta intorno al tempo in cui dipinse il gran quadro che abbiamo veduto a Viterbo, ma forse è anteriore. — Del resto il tipo della salma del Cristo, le forme del nudo, in ispecie dei piedi, hanno somiglianza con quest'ultimo dipinto. Lo stesso è da dire del tipo della Vergine e del modo onde porta il manto sulle ginocchia. — La *Deposizione* presso lord Bridwoter, attribuita al nostro, da moderni critici è invece ascritta a Domenico Tintoretto. — Il Berenson indica anche un ritratto che si trova in Inghilterra a Broom Hall presso lord Elglen, e si può assegnare intorno all'anno 1525. Vi è effigiata una signora romana in mezza figura, che porta in mano una tazza, ha in testa il velo bianco e indossa un mantello azzurro chiaro; dietro di essa è dipinta una tenda verde, come in tanti altri del maestro.

* * *

Per non interrompere il filo della mia trattazione artistica non ho ricordato che nel 1521 morì il grande Leone X e gli succedette l'olandese Adriano VI. Questo cambiamento, dagli storici è registrato come funesto all'arte ed ai maestri, giacchè il nuovo Papa aveva smesso il fasto e la pompa del suo predecessore, e non nutriva, come esso, amore per le manifestazioni artistiche, si infastidiva del classico perchè aveva in orrore i nudi e fece cessare i lavori nella sala di Costantino in Vaticano; pur non fu veramente sinistro per Sebastiano. Anzi si dovrebbe dire che rispetto al Pontefice egli migliorò alquanto la sua posizione, giacchè il nuovo Papa gli commise, a quanto sembra, il suo ritratto.

Il Milanesi cita un ritratto di Adriano VI già nella collezione Labouchère, ma ora non so dove sia andato a finire, nel quale è figurato il Papa con due per-

sonaggi della sua corte; uno vestito in nero, dietro la tavola, che discorre con un altro in cappa rossa; forse il cardinale Guglielmo Enckenvoirt (Nincofort che morì nel 1534), e dietro la sedia del Papa un ciambellano. In un cartello si legge: *Seb... faciebat.* A proposito di questo ritratto nel Vasari non vi è che una semplice frase: *ritrasse similmente Adriano quando venne in Roma, ed il cardinale Nincofort.*

A Linlathen, N. B., nella collezione Erskine, il Berenson cita un ritratto di questo cardinale. È dipinto seduto e per la sua posa richiama quello di Clemente VII in Napoli; ma è di esecuzione quasi brutale e si deve assegnare ad un'epoca inoltrata dell'arte sua.

Il Vasari racconta che questo principe della Chiesa volle che Sebastiano gli facesse una cappella in Santa Maria dell'Anima in Roma; ma trattenendolo da oggi al domani la fece finalmente dipingere da Michele Fiammingo suo paesano, che vi ritrasse storie della vita di Santa Barbara in fresco, imitando la maniera nostra d'Italia, e nella tavola fece il ritratto di detto cardinale.

* * *

Continua lo scrittore delle *Vite degli artisti*: « Essendo poi creato Sommo Pontefice Giulio Cardinale de' Medici, che fu chiamato Clemente VII, fece intendere a Sebastiano per il vescovo di Vasona, che era venuto il tempo di fargli bene e che se n'avvedrebbe all'occasioni. Sebastiano intanto essendo unico nel fare ritratti, mentre si stava con queste speranze, fece molti di naturale, ma fra gli altri Papa Clemente, che allora non portava barba, ne fece dico due, uno n'ebbe il vescovo di Vasona e l'altro che era molto maggiore, cioè in fino alle ginocchia ed a sedere, è in Roma nelle case di Sebastiano ». — Di questo ultimo ritratto discorreremo in seguito.

Narra il Vasari che « ritrasse Anton Francesco degli Albizzi Fiorentino, che allora per sue faccende si trovava in Roma, e lo fece tale, che non pareva dipinto ma vivissimo; onde egli come una preziosissima gioia se lo mandò a Fiorenza. Erano la testa e le mani di questo ritratto cosa certo meravigliosa, per tacere quanto erano ben fatti i velluti, le fodere e i rasi e le altre parti tutte di questa pittura » [1]. Ora il Milanesi, nelle note alle *Vite* dello scrittore di Arezzo, scrive che questo ritratto è forse quello esposto in Firenze a Palazzo Pitti. Ma a dire la verità io non vi trovo alcun riscontro con quanto ne dice il Vasari. Infatti non vi sono rasi, nè fodere, ma una bella pelliccia: e vi si riscontra anche una bella barba lunga, che difficilmente sarebbe sfuggita alle acute osservazioni del buon Giorgio. E giacchè sono in via, dirò che veramente in questo dipinto, tuttochè alquanto annerito, riscontriamo segni particolari dell'arte del nostro, quali la carnagione piuttosto bruna, le dita lunghe alquanto distanti l'una dall'altra, le nocche rilevate, le occhiaie infossate scure e il modellato fortemente sostenuto. La faccia è ossuta, con i contorni nitidamente segnati, di energica espressione. I rapidi passaggi di luce ed ombra avvivano insolitamente la figura maestosa, espressiva, dipinta con pennello fermo. Fu notato che in esso la elevatezza fiorentina si unisce alla ricchezza del colore veneziano, e non vi mancano vere finezze, in ispecie nei capelli e nella barba. In questo prodotto del nostro riscontriamo gli accenni dell'epoca alquanto avanzata dell'arte sua.

(1) Da una lettera del Luciani, in data 22 aprile 1525, risulta che il ritratto dell'Albizzi fu finito in questo tempo. Michelangelo scrisse a Bastiano che in una cena se n'eran fatti grandi elogi e lui era *unico* al mondo. (Gotti, *Vita di M.*, p. 162).

Il Cavalcaselle cita anche un dipinto esistente a Napoli presso la famiglia Santangelo, nel quale sono ritratti il Marchese di Pescara e sua moglie Vittoria Colonna. Il Davalos siede in una sedia e riposa la mano in quella della moglie; questa appoggia il suo gomito sulla spalla di lui e lo guarda con melanconica tenerezza. Ella è alta e magra, mentre egli è basso e tozzo; il trattamento è facile ed abile, ma per sentimento non è dei più felici [1]. Si afferma ancora che il Marchese di Mantova aveva ordinato nel 1524, a mezzo del suo agente, a Bastiano un dipinto, il cui soggetto lasciava scegliere a lui, voleva però che non fosse religioso e riuscisse piacevole a vedersi; ma non se ne è saputo più altro, forse molto dopo avrà adempito ai suoi impegni.

Il Vasari nota che « ritrasse un non so che capitano armato, che è in Fiorenza appresso Giulio de' Nobili », ma non si arriva ad identificarlo: non parmi possa essere il busto di guerriero, che gli è ascritto negli Uffizi al n. 627, in corazza, maniche rosse e berretto granato: vi manca la profondità propria di Bastiano, e la sua maniera grandiosa, sebbene vi si riscontrino certi segni caratteristici del suo stile. Per questo quadro fu fatto anche il nome dello Schedone.

* * *

Narra lo stesso scrittore che « a M. Filippo da Siena, chierico di Camera.. nella Pace di Roma sopra l'altare maggiore cominciò una storia a olio sul muro e non la finì mai; onde i frati di ciò disperati furono constretti levare il ponte che impediva loro la chiesa, e coprire quell'opera con una tela ed avere pacienza quanto durò la vita di Sebastiano; il quale morto, scoprendo i frati l'opera, si è veduto che quello che è fatto è bellissima pittura; perciocchè dove ha fatto la Nostra Donna che visita Santa Lisabetta, vi sono molto belle donne e fatte con somma grazia ». Nel seicento questi dipinti furono rimossi e alcuni frammenti di essi passarono nella collezione del cardinale Fesch e poi presso il duca di Northumberland ad Almwick. — In uno si vede l' incontro di Maria con Santa Elisabetta con una coppia di belle donne, in un altro un gruppo di giovinette, delle quali una porta un paniere in capo, in un terzo scorgesi un uomo pensieroso con la mano portata al mento. — Io pongo qui questi dipinti citati dal Cavalcaselle, dal Milanesi, dal Berenson, ma non avendone altra notizia non posso fare altri apprezzamenti su di essi.

I critici osservano che il tempo e le erosioni li hanno rovinati; ma con tutto ciò conviene riconoscervi le grandi qualità di imponenza e di carattere, e si indovina che i dipinti di cui facevano parte, erano tra i migliori che Sebastiano facesse mai.

Secondo lo scrittore delle *Vite* « ritrasse ancora in questo medesimo tempo, M. Pietro Aretino, e lo fece sì fatto, che oltre al somigliarlo, è pittura stupendissima per vedervisi la differenza di cinque o sei sorte di neri che egli ha addosso, velluto, raso, ermesino, damasco e panno, ed una barba nerissima sopra quei neri, sfilata tanto bene che più non può essere il vivo e naturale. Ha in mano questo ritratto un ramo di lauro, ed una carta, dentrovi scritto il nome di Clemente VII, e due maschere innanzi, una bella per la Virtù, e l'altra brutta per il Vizio: la qual pittura M. Pietro donò alla patria sua, ed i suoi cittadini l'hanno messa nella sala pubblica del loro consiglio ».

(1) Un mio amico mi ha riferito che per qnante pratiche abbia fatte non gli è mai riuscito di vedere questo quadro. Dopo tali notizie mi sono astenuto dal fare tentativi di simil genere.

Anche oggi questo dipinto si trova nel Palazzo Comunale di Arezzo, ma è malagevole riconoscervi i tanti neri, così bene distinti da messer Giorgio. L'Aretino ha in testa il berretto nero, ma l'abito ci appare quasi grigio; in un cartello leggesi: *in utrunque*

RITRATTO DI UOMO — FIRENZE, PRESSO IL SIG. BERNARDO BERENSON.

paratus. Vi è anche la scritta: *Petrus aretinus acerrimus virtutum demonstrator.* — Come oggi è ridotto, questo dipinto non è che l'ombra di se stesso: è così rovinato che non riesce possibile di sottoporlo ad un esame particolareggiato. Non posso però fare a meno di permettermi qui di ricordare di passata il ritratto dell'Aretino uscito dalle mani di Tiziano, che si conserva nel Palazzo Pitti: in cui di un tratto vi si manifesta l'uomo qual fu veramente, audace, sfacciato, millantatore, venale, subdolo, im-

postore; la figura si presenta nella lunga barba, come in atto di concepire la maggiore delle improntitudini.

Alcuni credono che il Luciani facesse questo ritratto nella sua seconda dimora a Venezia; ove rinnovò la sua amicizia con l'Aretino, che lo mise in diretta comunicazione con la corte di Mantova: in ogni modo mostra le forme che si manifestano nelle opere del maestro dal 1528 al 30.

Il Berenson cita un altro ritratto di Pietro Aretino presso il signor Mond a Londra; ma taluni critici lo ascrivono alla scuola di Tiziano.

* * *

Quando Roma fu devastata dal sacco per opera del Connestabile di Borbone, nel 1527, gli artisti, che in buon numero vi erano tornati al principio del pontificato di Clemente VII, si sbandarono per diverse parti, cosicchè noi ritroveremo Giovanni da Udine nel Friuli, Perin del Vaga a Genova dai Doria etc., Sebastiano naturalmente, dopo aver peregrinato qua e là, pensò di riparare in patria, ove probabilmente ebbe contatti col Sansovino, con Tiziano e forse col Pordenone, e vi rimase dal 1528 circa, sino ai primi mesi del 1529.

Sappiamo da una lettera di Isabella d'Este del 1529 (marzo), che Sebastiano aveva intenzione di tornare a Roma; e da un'altra lettera del Marchese suo marito a lei nel maggio dell' istesso anno, conosciamo l'annunzio del suo arrivo che ivi fece.

E qui mi piace di riferire il seguente tratto di una lettera del Luciani, in data 24 febbraio 1531, a Michelangelo dopo tornato a Roma, in cui si rileva quale terribile impressione gli lasciasse il sacco: «...El signor Ferdinando di Gonzaga ne potrà esser ben testimonio, et Dio sa quanto dolore ebbi quando intesi che andasti a Venetia, che se mi trovava a Venetia l'andava a un altro modo: et basta. Hora, compare mio, che siamo passati per acqua et per foco et che avemo provato cosse che mai se lo pensassemo (allude al sacco di Roma dopo che le cose erano ritornate alla meno peggio nel pristino stato) rengraziam Dio de ogni cossa... Ancora non mi par esser quel Bastiano che io era innanti al sacco; non posso tornare in cervello ancora... Credo sappiate che la stancia dove era l'opera di quadro, è sfondata con i marmi lavorati che è una pietà ».

Durante la sua dimora a Venezia viene collocato il ritratto che fece di Andrea Doria. — Sono oramai parecchi anni dacchè non vedo più questo vero capolavoro, che prima era esposto nella Galleria Doria in Roma, ora è stato ritirato negli appartamenti privati.

Ma non m'è possibile dimenticarlo. La profondità dello sguardo fisso, unito al gesto della mano, che ha l'indice quasi teso e le altre dita ripiegate, all'atteggiamento del viso e di tutta la persona, ci indica, che il maestro ha voluto ritrarre il sommo ammiraglio nel momento in cui egli discute, o per lo meno fa un ragionamento. — Tale e tanta è poi la vitalità che vi ha saputo infondere, lo ha saputo colpire in modo così vero nel movimento e nell'azione, che noi ne siamo suggestionati e quasi indistintamente presentiamo il prima e il poi dell'attimo in cui è figurato. Tutto è pienamente riuscito in questa opera: la grandiosità della concezione artistica risponde alla austera gravità che dimostra il personaggio e alla imponenza del suo aspetto. Il disegno vi è preciso, il modellato risentito, esprimenti, senza sforzi,

a meraviglia, la configurazione di quella nobilissima testa piena di pensiero e di accorgimenti, e della sola mano che si vede, la quale per sè sola rivela l'attività di quella mente infaticabile. L'effetto di questo sovrano dipinto è ottenuto con i mezzi più semplici: nelle carni domina il colore olivastro; e grigio verdastro, per quanto posso ricordare, è il mantello che indossa, il berretto nero; tutto poi è avvolto e avvivato dal giusto equilibrio delle luci e delle ombre.

Un critico nota che è molto bella la lunga ombra del berretto sulla fronte e sul muro; ed io trovo che è una vera *trovata.* — In questa opera magistrale si sente Michelangelo, ma non si vede; chè la influenza di lui, con i principî d' arte che gli son propri, sono stati amalgamati e fusi nella natura del maestro, son diventati sangue del suo sangue, e gli appartengono in pieno.

Anche questo ritratto è citato dal Vasari, il quale dice che fece in esso cosa mirabile.

Il Berenson indica un ritratto virile in Siena presso il conte Saracini e lo assegna al nostro. Vi è effigiato un uomo sui cinquant'anni in barba grigia; indossa un vestito nero e la pelliccia; può ascriversi a circa il 1530.

Anche a Londra presso il signor Benson si trova un ritratto, in cui è espresso un uomo senza barba, sui 45 anni, che porta una pelliccia. Vi riscontriamo un effetto di tono violaceo ed è di grande stile, ma in pessime condizioni. Può essere stato eseguito circa la stessa epoca del precedente. — Un bel quadro, in cui è ritratta la Sacra Famiglia e da un lato un paesaggio, vedesi nella cattedrale di Burgos; e sembra che sia stato dipinto nel medesimo tempo degli altri due, che abbiamo esaminati. Vi si riscontrano le caratteristiche del maestro e la sua maniera grandiosa.

* * *

Nel Museo di Madrid vi sono due quadri ascritti al nostro, in uno dei quali è figurato *Cristo che porta la croce,* nell'altro *Cristo nel limbo.* Il Cavalcaselle li crede eseguiti prima del tempo, in cui ebbe l'ufficio di apporre i piombi alle bolle papali, altri li ritiene anteriori anche al sacco di Roma.

Nel primo il pittore si mantiene alquanto equilibrato, vi riscontriamo l' energia scultoria nel modellato, la precisione anatomica e la stupenda fattura delle mani; esso è fatto nello stile del Buonarroti, ma senza esagerazione; le ombre piombine, in lui caratteristiche, vi formano un contrasto efficace con le luci, la testa di mirabil fattura mostra una vera espressione di dolore; il paese nel fondo è anch'esso eseguito con vigoria romana.

Qui ricordo che il Vasari discorre di una mezza figura di Cristo, che porta la croce, che il pittore fece per il vescovo di Aquileia e forse potrebbe anche esser questa di Madrid.

A Dresda nella Galleria Reale vi è un dipinto di simile soggetto, ma non è che una copia di quello della capitale della Spagna. Nell'Eremitaggio a Pietroburgo si addita una replica parziale di questo quadro, molto energica, eseguita, secondo il Cavalcaselle, nel 1536 per don Ferdinando Silva conte di Fuentes.

Anche a Firenze nella Galleria Corsini ve n'è un altro, affine ai ricordati, ma è così liscio e timido, senza la risolutezza del nostro maestro, da doversi ritenere per opera di un altro libero seguace di Michelangelo.

Nella Galleria Borghese a Roma ve n'è anche uno che arieggia allo stile del nostro artefice, ma fu giustamente ascritto al Muziano dal Morelli, e vi troviamo il color violaceo pallido, oltre ad altri caratteri propri di questo pittore.

L' altro dipinto, esprime Cristo nel limbo, nel quale la figura del Redentore richiama quella della *Flagellazione* a S. Pietro Montorio, ed è la migliore; le altre sono più incerte, cosicchè sembra oggi a qualcuno che sia un' opera in parte della sua scuola. In tutt' e due questi quadri non mancano danni e ritocchi.

Ed ora eccoci al ritratto di Clemente VII.

Il ritratto di Papa seduto, senza barba, che si trova nella Galleria di Napoli, è di solito assegnato ad Adriano VI, ma il Vasari racconta che Bastiano fece due ritratti di Clemente sbarbato, uno dei quali, a sedere, fino alle ginocchia, e corrisponde precisamente a questo di cui ci occupiamo. Il tipo non è lontano da quello ben conosciuto di questo Papa, e mai si può assegnare a un fiammingo. Del resto anche Sebastiano, in una lettera del 29 aprile 1531, dice aver ritratto Clemente senza barba prima del sacco. — È una maestosa figura di aspetto serio ed imponente quale veramente si addice ad un Pontefice. Mostra il modellato assai rilevato e vi si nota vivace l'alternativa di luce ed ombre. È eseguito in una tonalità grigia come soleva in questa epoca.

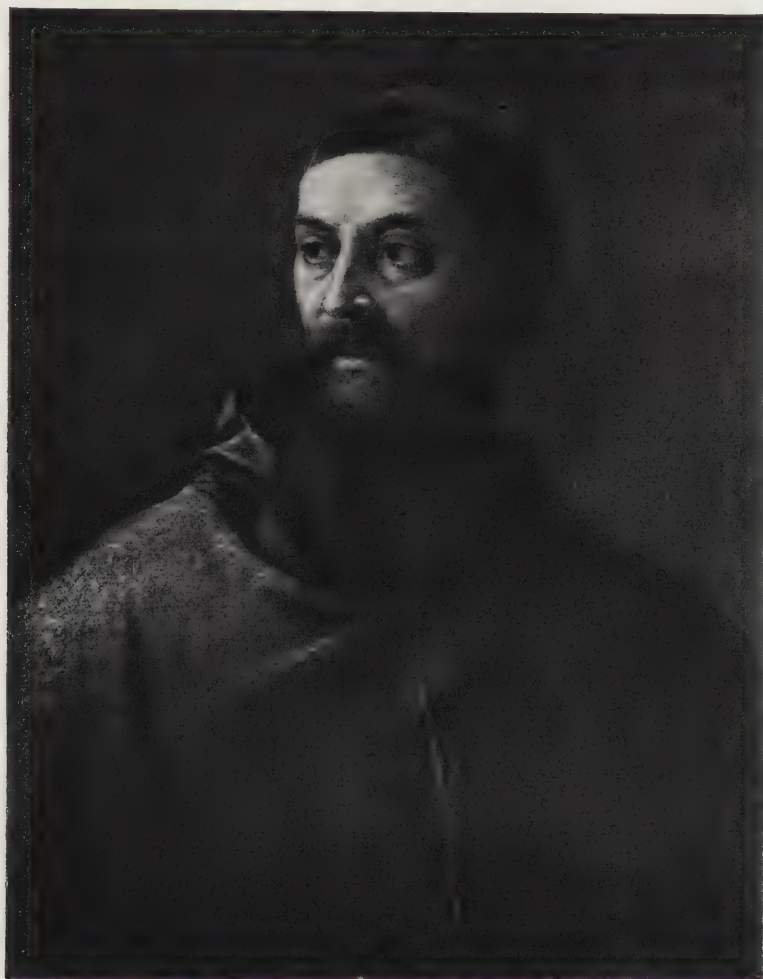
Narra il Vasari, che trovandosi Michelangelo in Firenze intento ai lavori della sacrestia di S. Lorenzo, Giuliano Bugiardini voleva fare a Baccio Valori un quadro in cui fosse il ritratto di esso Baccio, e la testa di Clemente; in un altro Ottaviano de' Medici e il medesimo Papa.

A questo scopo Michelangelo domandò a Sebastiano che gli mandasse una testa del Papa dipinta ad olio. Ma su ciò abbiamo migliori e dirette informazioni. Dalla sua lettera in data 22 luglio 1531 si rileva che l'ha terminata, ma il Papa vuole che ne faccia un'altra da quella sopra una pietra, ed appena copiata gliela manderà. — Con la lettera in data 30 ottobre d. a. gli scrive che il ritratto del Papa *lo aveva facto et fornito et stava bene et somigliava, et per mala mia disgratia el ducca d'Albania lo vide e l'ha voluto, de modo che 'l Papa me l'ha facto dar; che senza sua commissione non l'averia facto.* — Gli dice poi che siccome Bartolomeo Valori ne voleva una, e gliela ha dovuto fare, ora ne eseguisce un'altra per esso. — Però lo avverte che dura fatica a vedere il Papa a suo modo, e questo è il motivo del suo ritardo. Aggiunge che spera portargliela di persona per *godervi un pezo e basarvi mille volte* e così vedere Firenze, dove mai è stato.

Una di queste teste pare che sia quella esposta nel Museo di Napoli, con la barba, non completamente finita, di energica espressione e di forte modellatura.

E qui mi conviene far cenno del ritratto di Clemente VII con un chierico non finito, dipinto su lavagna che si vede esposto nella R. Galleria di Parma. Benchè in uno stato di non buona conservazione, in questa specie di abbozzo rileviamo le grandi qualità del maestro nella marcata modellatura del viso, nelle grandi e scure occhiaie, nelle dita ossute con nocche accentuate, e nel contrasto di luce ed ombra, sempre su di un fondo di tonalità oscura.

Il Vasari ricorda anche un ritratto di Caterina de' Medici, da Bastiano fatto quando essa andò a visitare suo zio Papa Clemente VII, ma non ne abbiamo più notizia.

Nella sua lettera in data 11 giugno 1531 discorre di un ritratto di un suo medico, che gli mostrò nella propria casa in Trastevere. Questo medico è Francesco Arzilli [1].

RITRATTO DEL CARDINALE PUCCI — VIENNA, GALLERIA.

Egli poi soleva frequentare la casa di Gaddi, addetto alla corte papale, a Monte Cavallo, dove si adunavano letterati, fra i quali il Caro, e vi si recava anche Benvenuto Cellini.

Apprendiamo da Messer Giorgio, che « avendo cominciato un nuovo modo di co-

(1) Il Venturi dichiara di aver veduto a Sinigaglia in casa Augusti: un ritratto in cui vi è la firma *Sebastianus Venetus*, e la iscrizione *Franciscus Arsillus an. XXXXXII phil. et art.* Egli ritiene che sia veramente opera di Sebastiano, quantunque non poco guasto. (*L'Arte*, 1904, p. 400). L'Arzilli dimorò 25 anni a Roma ed era buon poeta latino.

lorire in pietra, ciò piaceva molto a' popoli; parendo che in quel modo le pitture diventassero eterne e che nè il fuoco, nè i tarli potessero lor nuocere. Onde cominciò a fare in queste pietre molte pitture, ricignendole con ornamenti di altre pietre molto mischie, che fatte lustranti facevano accompagnatura bellissima. Bene è vero, che finite non si potevano nè le pitture, nè l'ornamento, per lo troppo peso, nè muovere, nè trasportare, se non con grandissima difficultà ».

Secondo l'Amati (*Lettere Romane*) citato dal Milanesi, il suo segreto nel dipingere su lavagna consisteva nell'adoperare olio di ghiande spremute con i torchi.

* * *

Nel novembre del 1531 per la morte di fra Mariano Fetti, buffone di Leone X, ma fine conoscitore di cose d' arte, si fece vacante l' ufficio di apporre i piombi alle bolle papali. — Molti furon i concorrenti per ottenerlo, fra i quali sono da annoverare Benvenuto Cellini e Giovanni da Udine, ma alla fine tutti vinse Sebastiano, e l'ottenne col solo obbligo di pagare 300 scudi annui al predetto Giovanni. Egli ne diede annunzio a Michelangelo con lettera del novembre 1531 (Grim, *Leben Michelangelo*, p. 711, tratta dall'originale del Museo Britannico, citata dal Milanesi), in cui si esprime così: « credo oramai abbiate inteso, come nostro signore Papa Clemente mi ha fatto piombatore, e ammi fatto frate in loco di fra Mariano, di modo che se mi vedesti frate, credo certo ve la rideresti. Io sono il più bel fratazo di Roma. Cossa in vero non credo pensai mai. È venuto proprio dal Papa; e Dio in sempiterno sia laudato; che pare proprio che Dio abbia voluto cussì. E cussì sia ».

Di ciò egli diede anche notizia all'Aretino in una lettera fra le *Pittoriche*, T. I, p. 521, ed. Silvestri.

Secondo il Vasari, come egli ebbe l'ufficio di piombatore si diede all'agiato vivere, poco curandosi di lavorare. « Egli aveva vicino al Popolo una assai buona casa, la quale si aveva murata, ed in quella con grandissima contentezza si viveva, senza più curarsi di dipignere o lavorare, usando spesso dire, che è una grandissima fatica aver nella vecchiezza a raffrenare i furori, a' quali nella giovinezza gli artefici per utilità, per onore, e per gara si sogliono mettere; e che non era men prudenza a cercare di viver quieto, che vivere con le fatiche inquieto per lasciare nome di sè dopo la morte, dopo la quale hanno anco quelle fatiche e l' opere fatte ad avere quando che sia fine e morte: e come egli queste cose diceva, così a suo potere le metteva in esecuzione, perciochè i migliori vini e le più preziose cose che aver si potessero cercava sempre di avere per lo vitto suo, tenendo più conto della vita che dell'arte; e perchè era amicissimo di tutti gli uomini virtuosi, spesso avea seco a cena il Molza e M. Gandolfo, facendo bonissima cera.

« Fu ancora suo grandissimo amico M. Francesco Berni fiorentino, che gli scrisse un capitolo, al quale rispose fra Sebastiano con un altro assai bello, come quegli che essendo universale, seppe anco a far versi toscani e burlevoli accommodarsi ». — Il capitolo del Berni comincia col verso:

Padre a me più che agli altri reverendo,

e quello del Luciani in risposta:

Com'io ebbi la vostra signor mio,

e finisce così:

Così vi dico e giuro e certo siate
Ch'io non farei per me quel che per voi,
E non mi abbiate a schifo come frate;
Comandatemi e poi fate da voi.

(Vedi *Rime Piacevoli di vari*, Vicenza, appresso Francesco Grossi, 1609). La risposta di Sebastiano fu fatta da Michelangelo (*Rime Michelangiolesche* per Cesare Guasti, Le Monnier, 1863). — Siccome poi egli era rimproverato da alcuni, che dacchè aveva modo di vivere non aveva più voglia di lavorare, soleva rispondere secondo il Vasari: « Ora che io ho il modo di vivere non vo' far nulla, perchè sono oggi al mondo ingegni che fanno in due mesi quello che io soleva fare in due anni: e credo s' io vivo molto, che non andrà troppo, si vedrà dipinto ogni cosa; e dacchè questi tali fanno tanto, è bene ancora che ci sia chi non faccia nulla, acciochè eglino abbino quel più che fare; e con simili ed altre piacevolezze si andava fra Sebastiano, come quello che era tutto faceto e piacevole, trattenendo: e nel vero non fu mai il miglior compagno di lui ».

Della pigrizia ed infingardaggine del Luciani lo scrittor delle *Vite* aveva discorso altrove a proposito dei dipinti murali, non finiti, nella chiesa della Pace, e poscia di quelli che vedremo della chiesa di S. Maria del Popolo. Egli afferma che durava gran fatica in tutte le cose che operava, e che non gli venivano fatte con quella facilità che suole talvolta dar la natura e lo studio a chi si compiace nel lavoro e si esercita continuamente. Riferisce ancora che pur nella chiesa della Pace nella nicchia di sotto alle Sibille di Raffaello voleva dipingere, per passare il divino artefice, « alcune cose sopra la pietra, e perciò l'aveva fatta incrostare di peperigni, e le commettiture saldare con stucco a fuoco, ma se ne andò tanto in considerazione, che la lasciò solamente murata, perchè essendo stata così dieci anni, si morì ».

A ciò si aggiunge che un critico moderno ha creduto che il nostro artefice dovesse fare grandi sforzi per cambiare natura, e divenire di povero disegnatore veneziano, un finito maestro fiorentino.

Ma con tutto ciò mi piace di osservare, che la produzione del frate del Piombo a noi restata è tutt'altro che scarsa: tutte le sue opere sono eseguite con grande serietà d' intenzioni, e vi è in esse una sufficiente varietà, oltrechè di stile e di *maniera* pittorica, come abbiamo veduto, anche nei soggetti da esso impresi a trattare.

* * *

Ed ora è bene che ci soffermiamo alquanto a considerar le sue relazioni con Michelangelo.

Egli si può dire che era tutt'uno coll'uomo insigne, gli scrive nei termini più toccanti, gli si raccomanda perchè lo aiuti, lo desidera arbitro per istabilire il prezzo delle sue opere, gli offre la propria casa nella sua venuta a Roma, e gli mette in

ordine la sua. Il 7 settembre 1520 gli scrive: « per l'amore e la benevolenzia vi porto vi vorrei veder imperador del mondo perchè a me pare lo meritiate, et se a vui non vi pare esser quel gran maestro che vui sette, pare a me et ad ogni persona del mondo ancora non vi vogliano ». Nella lettera del 16 giugno 1531 così si esprime: « Compar mio, io non posso negarvi che io non vi ami sopra tutte le cose create del mondo, et che non facci più chonto de vui che de tutto il resto ». È curioso poi di conoscere per le lettere di Sebastiano, come il grand'uomo fosse apprezzato nel suo tempo dai Papi. Nella lettera in data 27 ottobre 1520 così si esprime a proposito di Leone X:

« Come vui fusti a Roma metteresti fine a ogni cossa (lo eccita a domandare di dipingere la sala di Costantino in Vaticano) et otteniresti tutto quello vui vorresti, non chastelli, ma città, perchè io so in che conto vi tiene el papa et quando parla de vui par rasoni d'un suo fratello quassi con le lacrime agli occhi, perchè m'ha detto a me vui sette nutriti insieme et dimostra conoscervi et amarvi: ma fatte paura a ognuno insino a' papi ». — E il 29 aprile 1531 gli scrive bastare una sua lettera all'amico (al Papa Clemente VII), « perchè io so che conto el fa de vui... Et parla de vui tanto amorevolmente et con tanta affectione et amore che un padre non diria d'un figliolo quello dice lui: ben è vero che alcune volte se ha attristato de alcune zanze li veniva ditto quando era l'assedio in Firenze: lui stringeva le spalle et diceva: Michelangelo ha torto, non li feci mai inzuria ». — La confidenza che aveva col Buonarroti si spingeva fino ad intrattenersi con lui di cose intimissime. Così in una lettera a dì 28 gennaio 1520 gli dice: « Allegrateve che so za 20 zorni ho mandato via la *comare* et son ne la prima libertà », e nella lettera in data 17 luglio 1533 gli scrive: « Ancora vi prego avisateme se quella cossa (una donna) de Montefiascone l'avete veduta et si è ancora nella sua belleza che io me moro di vederla ». Nel 25 luglio 1333 gli scrive che gli invia due di lui madrigali, musicati uno dal Testa, l'altro dal Concilion.

Sebastiano nelle sue lettere invoca anche Michelangelo come arbitro per istabilire il prezzo dei suoi quadri, tanto più che era anche accetto alle altre parti contraenti. In una lettera in data 28 gennaio 1520 sembra che risponda ad una di Michelangelo che vuol sapere quali sono le sue intenzioni pel prezzo da doverglisi sborsare per il quadro la *Risurrezione di Lazzaro*; gli dice che alcuni pittori l'hanno stimato mille ducati d'oro e Baldassarre da Siena (Peruzzi) 850: dei quali 750 per 30 figure grandi, in ragione di ducati 25 l'una, più 100 ducati per altre 10 figure piccole e il paesaggio del fondo. Lo scongiura di dare presto il suo giudizio, perchè se parte Monsignore (il cardinale de' Medici) è rovinato. Nella lettera in data 3 luglio 1520 si lagna di non essere ancora stato saldato del suo avere, mentre *li ho donati duicento ducati del mio*, cioè li ha condonati. « *Al presente che mi avanza sessantatrè ducati* et un terzo ebimi... Et questi sessantatre ducati è acti a farmi rompere el collo, perchè non posso patir me sia facta simile superchieria ».

Nella lettera in data 29 dicembre 1520 gli dice, che monsignore (il card. Giulio de' Medici) benchè egli siasi rimesso a lui, non vuol pagare il conto se non per l'avviso di Michelangelo, e quindi glielo invia perchè giudichi, e l'uno e l'altro staranno al suo giudizio. Conchiude così: « *Basta che avete visto l'opera principiata* (la *Risurrezione di Lazzaro*) et è quaranta figure in tutto, senza quelle del paese ». Aggiunge quindi

che « il quadro del Cardinale Rangoni va a questo conto, etc. ». Lo prega di far presto perchè « sono al verde ».

Il 29 aprile 1525 gli scrive, che il sig. Giovanni (per il quale fece la *Flagellazione* che si trova a Viterbo) vuol riferirsi al suo giudizio e gli annunzia che gli scriverà in proposito, e gli dovrebbe inviare il quadro a sue spese. Indi soggiunge che ne sarebbe « *più che contento*, ma ne pateria grandemente per el tempo che non potrei aspetare, perchè costui non vorria altro, se non aspetare che io avessi bisogno de un pane, a ciò io andassi col lazo alla golla per pura necessità et fare a suo modo, et io patirei più presto mangiare tutti doi miei figlioli, che farli a piacere de un sospiro, perchè è più che un zudeo, et mi meraviglio che la terra non si apri per inghiottirlo ». Scusate se è poco. — Da questi esempi, da qualche accenno passato e da ciò che vedremo in seguito, ben si argomenta che Sebastiano, pur essendo uomo piacevole e buontempone, teneva ben d'occhio ai suoi affari; quando poteva prendeva acconti, senza curarsi più che tanto di lavorare, ma quando aveva lavorato tirava a intascar quel più che poteva con ogni sorte di proteste di essere al verde, di avere bisogno per maritar una sorella etc.

Michelangelo fu a Roma dal 1532 al 1533, come si può rilevare dalle lettere del Luciani. Nel 18 gennaio 1532 gli scrive, che si rallegra che vada presto a Roma: « io ho una camera con un lecto da povero pictor et non da frate ancor et questo con tutto quello che io ho è vostro con quell'amore et senzerità de animo che si ricercha a un vero amico senza articolo alcuno, però non ve astringo a cossa niuna ». Ma nel 15 febbraio d. a. gli fa sapere di aver inteso da M.° Benvenuto de la Volpe, che gli avevano *acconza* una stanza in Belvedere per la sua venuta. Nel 15 luglio 1532 lo prega di portargli qualche cosa; figure o gambe etc. come sopra ho riferito: in data 17 luglio 1533 Michelangelo è già tornato a Firenze, onde Bastiano gli scrive: « Io ho ricevuto una vostra a me gratissima per aver inteso l'esser zonto a Firenze sano e salvo con tutta la compagnia ». — Michelangelo erasi recato a Roma per sistemar ogni pendenza che aveva col duca di Urbino per il monumento a Giulio II, ed in questo Sebastiano si era adoperato con ogni suo potere. — Si rileva da una lettera in data 6 settembre 1521 che Michelangelo ha mandato in Roma Pietro Urbano con la figura del Cristo della Minerva acciò la finisca e la metta in opera; ma gli fa sapere che « quello ha lavorato ha storpiato », in ispecie poi « ha *scortato* il piede drito, che si vede manifestamente nelle ditta che lui l'a mozze, ancora ha *scortate* le ditta delle mani, maxime quela che tiene la croce che è la drita: che 'l Frizzi dice che par che *l'habi lavorato coloro che fanno le Zambele* », vale a dire « non par lavorate de marmo, par li habi lavorate colloro che lavorano la pasta, tanto sono stentate ». Soggiunge ancora che « la barba par fatta con un cortello, che non abbia punta », e che « il *Cristo* è guasto in una narice del naso, e se lo era un poco più alro che Dio l'avria *conzo* ». Narra che ha fatto intendere a M. Metello di non lasciarla in mano di Pietro che per dispetto la potrebbe guastare, giacchè è molto maligno: termina con dire che il Frizzi finirà la statua, secondo il suo desiderio e col consenso di M. Metello, e l'ha pregato che la tocchi meno che può.

Ma come tutte le cose di questo mondo hanno fine, anche l'amicizia fra Bastiano e Michelangelo tutto a un tratto ebbe a cessare.

Quando fu data a Michelangelo la commissione di dipingere il *Giudizio finale*

nella cappella Sistina, Sebastiano persuase il Papa di farlo dipingere a olio, mentre il Buonarroti non voleva farlo che in affresco. Il Luciani fece predisporre la parete in modo da essere dipinta a olio. Ma il Buonarroti, senza dire nè sì nè no, per alcuni mesi non mise mano al lavoro e finalmente sollecitato, disse che non voleva eseguirlo se non a fresco. Con questo sistema cominciò il lavoro, non si scordando però l'ingiuria che gli pareva aver ricevuta dal Luciani, col quale tenne odio, al dir del Vasari, fino alla morte, o almeno rimase in grande freddezza.

* * *

Ed ora, seguitando a discorrere degli ultimi dipinti del maestro, osserveremo che con l'inoltrarsi negli anni la sua maniera diveniva più grigia, le ombre forti e le forme più decise e scultorie. Il potere di Michelangelo su di lui si afferma sempre, ma ne risulta ancora la sua potente individualità, che tutto assimila e trasforma. Nei ritratti tutto questo senza dubbio si avverte meno; in essi la consumata esperienza di vigoroso disegnatore si ammira sempre; in alcuni non fa difetto qualche eco della vivacità veneziana.

Nel 1532 ai dì 8 giugno scriveva a Michelangelo: « Credo domani partirmi et andare insino a Fondi a ritrarre una signora et credo starò 15 zorni no accade mi scriviate ».

In altra del 15 luglio dice di esservi stato e tornato. La signora non è che Giulia Gonzaga, della quale era innamorato il card. Ippolito de' Medici.

Vi è chi crede che questo ritratto possa essere quello esposto nella Galleria Nazionale di Londra con gli attributi di S. Agata e il nimbo; ma trattasi di semplici congetture. Vi riscontriamo un'arte disinvolta ed accurata nel medesimo tempo, che esprime con intonazione alta un soggetto pieno di distinzione; il cui atteggiamento naturale e nobile risponde pienamente alle intenzioni del pittore. Indossa un elegante abito verde.

Si son volute riscontrare le effigie di questa gran dama sia in un dipinto presso Lord Badaor, sia in uno che trovasi nell'Istituto Städel a Francoforte, ma non sono opere del frate del Piombo.

Dice il Vasari che Agostino Chigi, che con ordine di Raffaello faceva fare la sua sepoltura e cappella in S. Maria del Popolo, convenne con Bastiano che egli tutta gliela dipignesse. Però nessuno potè vederla fino al 1554, perchè rimase coperta. — Ivi convien fare una leggera rettifica; giacchè Sebastiano fu veramente incaricato dagli eredi del Chigi, che morì l'11 aprile 1520. Questi nel testamento indica solo Raffaello e Antonio da Santomarino come informati nel modo di completarla.

Ho più sopra riportato un tratto di una lettera di Sebastiano in data 25 marzo 1532, nella quale chiede a Michelangelo di fargli *un poco de lome* della storia della Natività de Nostra Donna, con un Dio Padre de sopra ed angeletti intorno. In questo modo è sicuramente indicato il quadro, quale ora si vede nella cappella Chigi a S. M. del Popolo in Roma, cosicchè dobbiamo inferire necessariamente che non sia stato cominciato prima di questo tempo. Il pittore lasciò incompiuto questo lavoro, che per commissione dei figli di Agostino da Francesco Salviati fu condotto « in poco tempo a quella perfezione che mai non le potè dare la tardità e la irresoluzione di Sebastiano; il quale, per quello che si vede, vi fece poco lavoro, sebbene si trova che

egli ebbe dalla liberalità di Agostino e degli eredi molto più che non se gli sarebbe dovuto quando l'avesse finita del tutto. Il che non fece, o come stanco dalle fatiche dell'arte, o come troppo involto nelle commodità ed in piaceri ». Esaminando il quadro, si vede chiaramente che fu condotto abbastanza innanzi da Bastiano, e l'espressione

RITRATTO DI GENTILUOMO IN COSTUME DA CAVALIERE DELL'ORDINE DI S. JAGO — BERLINO, R. GALLERIA.
(Fot. Hanfstaengl).

del Vasari che *vi fece poco lavoro*, deve riferirsi piuttosto al resto della cappella, che in gran parte fu dipinto dal Salviati. Vi ritroviamo le forme delle membra, delle dita, della testa, degli occhi etc., le pieghe degli abiti, quali le vediamo nelle altre sue produzioni del periodo romano inoltrato: anche il colorito grigio-scuro è proprio del pittore; sicchè possiamo dire che sostanzialmente il dipinto sia ancora di sua fattura, almeno in buona parte. Si ritiene che nel Gabinetto delle stampe di Berlino siavi un disegno per questo quadro. (V. Berenson, loc. cit.).

Non è a mia notizia che ci restino disegni di Michelangelo per questo dipinto, sebbene il Luciani glieli chiedesse; ma non so persuadermi, che questi possa avergli consigliato di eseguire per intero il quadro quale ora si trova. — Infatti il soggetto principale è soffocato dagli accessori; S. Anna in letto si vede nel fondo e la piccola bambina è circondata da un gruppo di ben otto donne, tutte più o meno muscolose e colossali, che si vedono al primo piano. Inoltre trovo che i molteplici episodi del fondo, uniti a tutto ciò che vi è di esuberante nel davanti, rendono la composizione sovraccarica e confusa. Le figure poi mi sembrano meno animate e più accademiche che Bastiano non soglia fare; e certamente una parte di questo effetto si dovrà al Salviati, ma una parte è proprio da assegnarsi a lui.

Salito alla sedia papale Paolo III nel 1534 gli fece subito il ritratto e cominciò quello del duca di Castro suo figliuolo, ma non lo finì; del resto di questi come dei ritratti di Marcantonio Colonna e di Pietro Gonzaga, e di altri suoi dipinti non si ha più notizia.

Uno dei più forti sostegni della dominazione spagnola nel nostro bel paese fu don Ferrante Gonzaga, al tempo di Carlo V, vicerè di Sicilia e principe di Guastalla; il quale per ingraziarsi sempre meglio il Cavas commendatore di Castiglia decise di mandargli in dono un quadro che commise a Sebastiano. Questi gli lasciò la scelta fra un *Cristo morto* e una *Madonna col divin figliuolo;* ma il Gonzaga preferì il primo, e il 16 dicembre dell'istesso anno scriveva di non voler mandare altri donativi al Cavas, fino a che il Luciani non avesse terminato il dipinto che gli aveva allogato. Una lettera di Niccolò da Cortona dell'aprile 1537 ci fa sapere che il dipinto era presso ad essere finito; vi mancava però la cornice, secondo che il Luciani era solito di adornare i suoi quadri in pietra. — Sebastiano pretendeva mille scudi, dichiarandosi pronto a riconsegnare il denaro se avesse venduto il quadro ad altri, e il Sernini segretario di Don Ferrante ne offrì quattrocento.

Il Luciani motteggiando diceva, che dovendo il Gonzaga donare la pittura a un personaggio così elevato, quale era il commendatore, tanto più questi avrebbe avuto in pregio il regalo quanto più forte ne fosse stato il prezzo.

Ma il Sernini senza perdersi di animo replicava, che anzi lo avrebbe avuto tanto più accetto, quanto fosse riuscito di minor disturbo e di danno al donatore. — Il Gonzaga scrisse al Sernini di togliergli il quadro non ancora finito e farlo condurre a termine da Michelangelo. Ma quegli rispondevagli che ciò far non si poteva perchè questi era occupato molto. — Ferrante scrisse anche al Molza amicissimo di Sebastiano, ma questi gli rispose che il Luciani « aveva già fatte altre volte cose che sono state mirabili, senza fine lodate, sì ch'io non voglio perdere in tutto questa fede che io porto che egli debba far cosa degna del donatore, del dono e del ricevitore ». Sappiamo poi da una lettera del giorno 8 ottobre 1539 che il dipinto era in tutto finito e si cercava il modo di inviarlo. Alla fine fu pagato 500 scudi. (Vedi G. Campori, *Sebastiano del Piombo e Ferrante Gonzaga.* Atti e memorie per gli studi di storia patria delle provincie di Parma e Modena, Vol. II). — Il dipinto fu imbarcato per il Tevere ad Ostia, giacchè era pesantissimo e non si poteva spedire in Spagna a dorso di mulo a guisa di lettiga.

Un dipinto sullo stesso soggetto è quello che trovasi nella Galleria di Berlino. Non so se ora sia esposto, ma quando io mi vi recai cinque anni fa trovavasi nei magazzeni.

È eseguito su lavagna di proporzioni più grandi del vero: in esso si vede la salma del Redentore sollevata da Giuseppe d'Arimatea dalla parte delle spalle, e sostenuta da un lato da Maria di Magdala. È un'opera profondamente pensata e magistralmente eseguita, dell'ultimo periodo della vita del maestro; nella quale la forza del disegno trionfa su tutti gli altri mezzi di artistica riproduzione, ed è eseguita a vigorose pennellate. Anche in questa, come nel *Cristo morto* di Viterbo, la grandiosità della composizione e l'elevatezza della ispirazione superano il sentimento di dolore che dovrebbe ispirare.

***

Nella Galleria Imperiale di Vienna è esposto il ritratto del cardinale Pucci, in cui riscontriamo le solite membra grosse assai marcate; è eseguito con forza, in un atteggiamento nobile. Non potè essere dipinto prima del 1531, data della nomina a cardinale.

A Pietroburgo nell' Eremitaggio vedesi poi il ritratto del cardinale Polo, eseguito sotto il pontificato di Paolo III, che fu per lungo tempo ascritto a Raffaello. — È effigiato con la porpora, seduto in una poltrona in atto maestoso; mostra il viso ossuto, fortemente determinato, gli occhi infossati nelle occhiaie, e una copiosa barba lunga che scende sul petto. È un'opera egregia altamente sentita, nella quale la imponente figura ci si presenta dipinta in modo veramente grandioso.

A quest'epoca credo debbasi anche ascrivere il ritratto esistente nella Galleria di Berlino fino a mezze gambe, che ci porge la effigie di un cavaliere dell'ordine di San Jago, già in Roma presso il marchese Patrizi, da taluno ascritto al Parmigianino; ma le dita ossute, le nocche squadrate in rilievo, la qualità della pittura, fra le altre cose, attestano che è uscito dalle mani di Bastiano. A me poi è sembrato veramente non poco ridipinto; esso forse non raggiunge la potente espressione artistica degli altri due precedenti ritratti.

Due ritratti, in uno dei quali è effigiata Vittoria Colonna, nell' altro Caterina Sforza, già posseduti dal principe Giustiniani Bandini, furono venduti nella vendita Bourgeois del 1904 a Colonia. Sono certamente due stupende pitture, e per quanto certi contorni assai marcati in ispecie nella seconda, e certo fare asciutto, quasi crudo, abbiano indotto dei gravi dubbi in qualche critico, non si può negare che la maniera larga onde son trattate, il disegno preciso e il modellato fermo, la distinzione che da esse traspira e l'aria di grandi dame ci accertano che debbono essere veramente state prodotte dal pennello di Sebastiano. In esse riscontriamo le qualità proprie del nostro artefice, massime nei ritratti, di una straordinaria solidità, che si riverberano anche nella espressione che loro è propria. In queste due amabili dame notiamo la fronte ampia, il collo lungo, le dita lunghe con nocche riquadre, le guancie tondeggianti, proprio come usa farle Sebastiano.

Bello è il contrasto nella Colonna, fra l'abito nero a lutto e la perfezione delle sue svelte e slanciate forme e la sua fresca e morbida carnagione. Caterina Sforza poi è ritratta con la ruota, simbolo della santa omonima, indossa un elegante abito scuro, filettato d'oro; da un lato si vede una tenda verde che scende dall'alto. Essa, sempre signorile, ha la vita alquanto più slanciata di Vittoria. Tutti e due i dipinti sono in lavagna.

Un ritratto di Federigo signore di Bozzolo, ricordato dal Vasari, preso dalle ginocchia

in su, pittura fosca e tarda probabilmente, ma di imponente effetto (secondo il Frizzoni nello scritto citato, p. 337), appartiene al marchese Landsdowne.

Nel Museo Metropolitano di New-York vi è un ritratto così detto di Colombo, dono di P. P. Morgan, ascritto al nostro artefice. Questi non ha conosciuto lo scopritore del nuovo mondo, ma potrebbe averlo tratto da qualche altro ritratto. Le sue forme decise e fortemente rilevate mostrano che è da ascrivere all'ultima epoca dello sviluppo artistico nel maestro. Vi si legge la seguente iscrizione: « *Haec est effigies liguri miranda Columbi Antipodum primus qui penetravit in Orbem* ».

A Longford Castle si vede un ritratto di signora fino a metà delle gambe, in abito scollato, con gran manto e pelliccia, volta quasi di dosso, con la testa girata verso il riguardante. Porta il velo in testa e al disopra di lei è posta una tenda verde. Anche questo dipinto è del Luciani e può assegnarsi alla medesima epoca del precedente. È di stile grandioso e di sicuro effetto. Ivi è detta la *Fornarina*.

Presso il sig. Kauffmann di Berlino troviamo poi un ritratto da Tiziano, opera del nostro, eseguito, con ogni probabilità, quando il grande Cadorino si recò a Roma chiamatovi da Paolo III. È figurato a mezza vita, seduto, in pelliccia e doppia catena d'oro al collo, in atto di disegnare su una tavola che tiene sulle ginocchia; da un lato su di un tavolo vi è una statua. Vi riscontriamo tutti i pregi di un'arte raffinata dall'esperienza e portata al più alto grado di sapienza tecnica, ma non vi fanno difetto certe durezze e la tonalità propria di questo periodo dell'arte sua.

Il sig. Bernardo Berenson possiede poi un ritratto virile con le occhiaie infossate e l'ossatura del viso assai rilevata; indossa una pelliccia, ha la catena d'oro al collo, e il berretto in capo: in esso l'arte consumata del maestro, non poco avanzato negli anni, e la suprema forza del disegno trionfano pienamente [1].

* * *

Ed ora farò cenno di una bella Madonna col putto, che trovasi nella R. Pinacoteca di Napoli, della quale così discorre Giorgio Vasari: « in un quadro fece una Nostra Donna, che con un panno cuopre un putto, che fu cosa rara, e l'ha nella guardaroba il cardinale Farnese ». — In essa riscontriamo uno dei lavori, in cui il pittore afferma sempre più il suo stile michelangiolesco, sebbene non vi manchino ricordi raffaelleschi; giacchè il motivo fondamentale del putto dormente che la madre ricopre di un velo, è simile a quello della *Madonna di Loreto* del Sanzio. Sembra a qualche critico doversi assegnare ad un'età inoltrata dell'arte del maestro. Il tipo della Vergine è maschio, di forme assai rilevate: nel putto dormente vi è una vigoria veramente michelangiolesca, la testa del San Giuseppe, potentemente disegnata, mostra i capelli e la barba finissimi. — È opera in cui rifulgono le grandi qualità del maestro, della sua maniera romana più progredita; dobbiamo però notare che

(1) Devo all'illustre critico d'arte sig. Bernardo Berenson le notizie che riguardano questi ultimi quattro ritratti, il ritratto presso il sig. conte Toucher e il S. Girolamo del sig. Johnson di cui presto discorrerò; dei quali mi ha fornite anche le riproduzioni. Egli mi ha anche concesso di trarre la fotografia dal ritratto di sua proprietà, ed io per tutto ciò gli faccio qui pubblici ringraziamenti.

Lo stesso critico mi ha dichiarato che il ritratto presso il principe Czartoryszi, che egli indicò come eseguito da Sebastiano, spetta invece a Raffaello.

Ho veduto in Roma in possesso privato un ritratto virile col berretto nero in capo, la barba bionda a due lunghe punte e in pelliccia, che parecchi critici vogliono assegnare al nostro. Ma oltrechè è rovinatissimo, mi è sembrato troppo bolso, troppo gonfio e privo della determinatezza delle opere del Luciani.

non è finita: la veste della Madonna, le mani e i piedi del putto, in ispecie, sono appena abbozzati.

Ritengo che all'ultima epoca sia da assegnare il *S. Bernardo* già negli appartamenti pontifici, ora nella Galleria Vaticana. È ritratto quasi di profilo, col pastorale nella destra, un libro nella sinistra, in atto di calcare col piede il demonio, che legato ad una catena, sbarra gli occhi di fuoco. — Il colorito è cinereo-chiaro e le ombre si alternano sapientemente con le luci. Le forti sopracciglia, la forma larga dell'orecchio, il naso a punta, il modo di piegare largo richiamano certamente il maestro nel tempo indicato.

Al medesimo periodo dell'arte del maestro è pure da ascrivere il *S. Girolamo* del sig. John G. Johnson di Filadelfia. È seduto ed ha dinanzi un tavolo sul quale vedesi un gran libro aperto, da un lato vi è un'apertura, dalla quale si scorge in alto la piccola mezza figura del Padre Eterno, in basso vi è un paesaggio. — Il santo guarda l'Eterno e porta la mano al petto in atto di compunzione. Vi riscontriamo le grandi qualità di Bastiano, artista provetto; la nettezza dei contorni, il risalto del modellato, la forza dell'espressione.

E qui osservo di passata che il *S. Michele Arcangelo* ricordato dal Vasari, eseguito per il Re di Francia, non si sa dove sia andato a finire.

Il *S. Antonio di Padova*, che gli è assegnato nella Galleria Carrara di Bergamo, non ha i segni suoi propri; esso, secondo un critico illustre, è da assegnare al Cariani. — Il Cavalcaselle ricorda anche un ritratto a Pietroburgo presso il sig. Bikoff, in cui è effigiata una giovine dama in mantello e copricapo giallo, ma non poco ritoccato.

A Monaco nella R. Galleria, n. 1087, vidi il ritratto di un prelato ascritto a Sebastiano, ma oltrechè non presenta i segni caratteristici che gli sono propri, è di fattura troppo debole, troppo molle per il nostro maestro.

Così è da ascrivere ad altro artefice romanista il duplice ritratto di Sebastiano e il cardinale Ippolito de' Medici nella Galleria Nazionale a Londra.

Anche i due ritratti nel Louvre, già attribuiti a Raffaello, poi a Sebastiano, da qualche critico, non spettano nè all'uno nè all'altro.

E con questo ho terminata la rassegna delle opere di Sebastiano Luciani. Io ho cercato non solo di discorrere di tutte quelle che conosco e sono la massima parte, ma mi sono studiato di far cenno anche di quelle, ben poche, che non ho esaminate nell'originale, indicando le fonti dalle quali le ho dedotte.

Ciò ho fatto per completare, per quanto mi è stato possibile, questo quadro riassuntivo delle opere del frate del Piombo; ma non ho creduto poi di dilungarmi a far cenno di tutte le opere che la critica oggi ha tolto dal novero di quelle che gli vanno assegnate, questo sarebbe stato un fuor d'opera, e avrei di soverchio protratto questo mio scritto.

Sebastiano, al dire del Cavalcaselle e del Crowe, non si trovò così bene con i Farnese come con i Medici. Essi narrano che quando Paolo III si recò a Busseto per conferire con Carlo V, Tiziano era al seguito di questi; e il Papa gli offrì l'ufficio del Piombo, ma quegli rifiutò per non mettere in imbarazzo il Luciani e Giovanni da Udine. Quando Tiziano nel 1545 si recò a Roma, chiamatovi dal Papa, e vi dipinse la famosa *Danae* del Museo di Napoli e i ritratti dei Farnese, si affiatò con

il Luciani e con il Vasari, insieme ai quali si recava ad ammirare le cose d'arte che erano in Roma. Visitando un giorno le *camere* di Raffaello in Vaticano con Sebastiano, gli domandò chi avesse rovinato così malamente quegli affreschi, e con grande sua sorpresa seppe che era stato esso stesso.

Sebastiano morì il 21 giugno 1547, ed aveva fatto il suo testamento il 1° giorno di questo anno col capitolo dei tedeschi, di cui mi piace riportare le principali disposizioni. — Vuole essere sepolto in S. Maria Maggiore nella cappella prossima al presepio, e che il suo corpo sia portato di notte tempo in chiesa accompagnato solo dalla croce con due torchietti e due preti. Vuole che non si facciano spese per il funerale e le somme risparmiate siano impiegate per una sufficiente dote a maritare una fanciulla povera. Lascia il salario di un anno ai servitori; a Clemente suo garzone 25 scudi per farsi un vestito nuovo, e dieci scudi alla madre di lui per maritare una sua figliuola. Lascia erede col peso del fidecommesso Giulio suo figlio naturale legittimato e suoi discendenti; al quale, nel caso morisse senza figli e discendenti diretti, sostituisce per una metà Rosana sua sorella e suoi figliuoli e per l'altra metà i figliuoli di Adriana, altra sua sorella già morta, col peso del fidecommesso pupillare in infinito. Mancando poi i figli e discendenti di ambedue le sorelle, dei beni in Roma lascia erede l'ospedale di S. Giacomo degli incurabili. Consente poi al figlio Giulio di disporre dei beni se per caso cadesse in qualche grave ed evidente calamità, come se cadesse in mano di nemici, sciogliendolo dal fidecommesso. (Gasparoni, *Lettere ed Arti* — Quaderno *La Villa Giulia*).

Nell'inventario degli oggetti appartenuti a Sebastiano troviamo: il gran S. Michele, di cui abbiamo discorso, che il Vasari afferma solo abbozzato, ed ivi invece dicesi che era finito; un ritratto in tavola di Papa Clemente col cardinale Trivulzio, non finito; un altro su pietra (*preta*) di Papa Clemente, uno di Giulia Gonzaga, pure in pietra. Gli ultimi due furono acquistati dall'ambasciata francese e spediti in Francia con alcune antichità. Vi si vedono registrati altri 6 ritratti in pietra non finiti, e due in tela; uno di Clemente VII e un altro di Baccio Valori.

Discorrendo degli scolari del Luciani, il Vasari così si esprime: « Stettono con Sebastiano in diversi tempi molti giovani per imparare l'arte, ma vi feciono poco profitto, perchè dall'esempio di lui impararono poco altro che a vivere; eccetto però Tommaso Laurati, ciciliano, il quale, oltre a molte altre cose, ha in Bologna con grazia condotto in un quadro una molto bella Venere ed Amore che l'abbraccia e bacia: il qual quadro è in casa messer Francesco Bolognetti etc. ».

La vita dal Laurati fu scritta da Giovanni Baglioni, ma non è il caso che io mi dilunghi a discorrere di lui.

NOTA. — Ecco alcune altre notizie dell'inventario. — Il principio è del seguente tenore: « Sabato addì 2 di Giugno nell'ora 12 antimeridiana a Roma rione campo Marzio, nella casa, ove mentre visse abitò Sebastiano Luciani Piombatore apostolico, posta presso S. Giacomo in Augusta, detto degli incurabili, giusta i confini ». — Gli furono trovati in una borsa di corame bianco centocinquantatrè scudi d'oro, sette ducati, tre giuli e mezzo, un sacco di farina, tre botti piene e una certa quantità di orzo. — La casa comprendeva un'aula, camera, in cui dipingeva, una retrocamera, *supro iardinum*, tre altre camere, una retrocamera, una cucina, una camera presso la porta di entrata, una retrocamera, un tinello presso la porta, un cortile, un granaio etc. — *In stabulo dictae domus unus equs pili rubei cum suis furnimentis.* — Gli furon trovate 5 teste e 2 cozze di gesso, 3 teste di marmo, alcuni quadri preparati per dipingere etc. — Un istromento da far olio da cerqua, un banco per adoperare da far olio, due tazze d'argento, sei forchette, tre cucchiai sani, due rotti d'argento, 6 tappeti turcheschi etc. etc. — Non pare lasciasse altri stabili, nessun denaro al banco. — L'erede accettò col beneficio dell'inventario, che perciò fu redatto. (GASPARONI, l. c.).

OPERE
DI SEBASTIANO LUCIANI

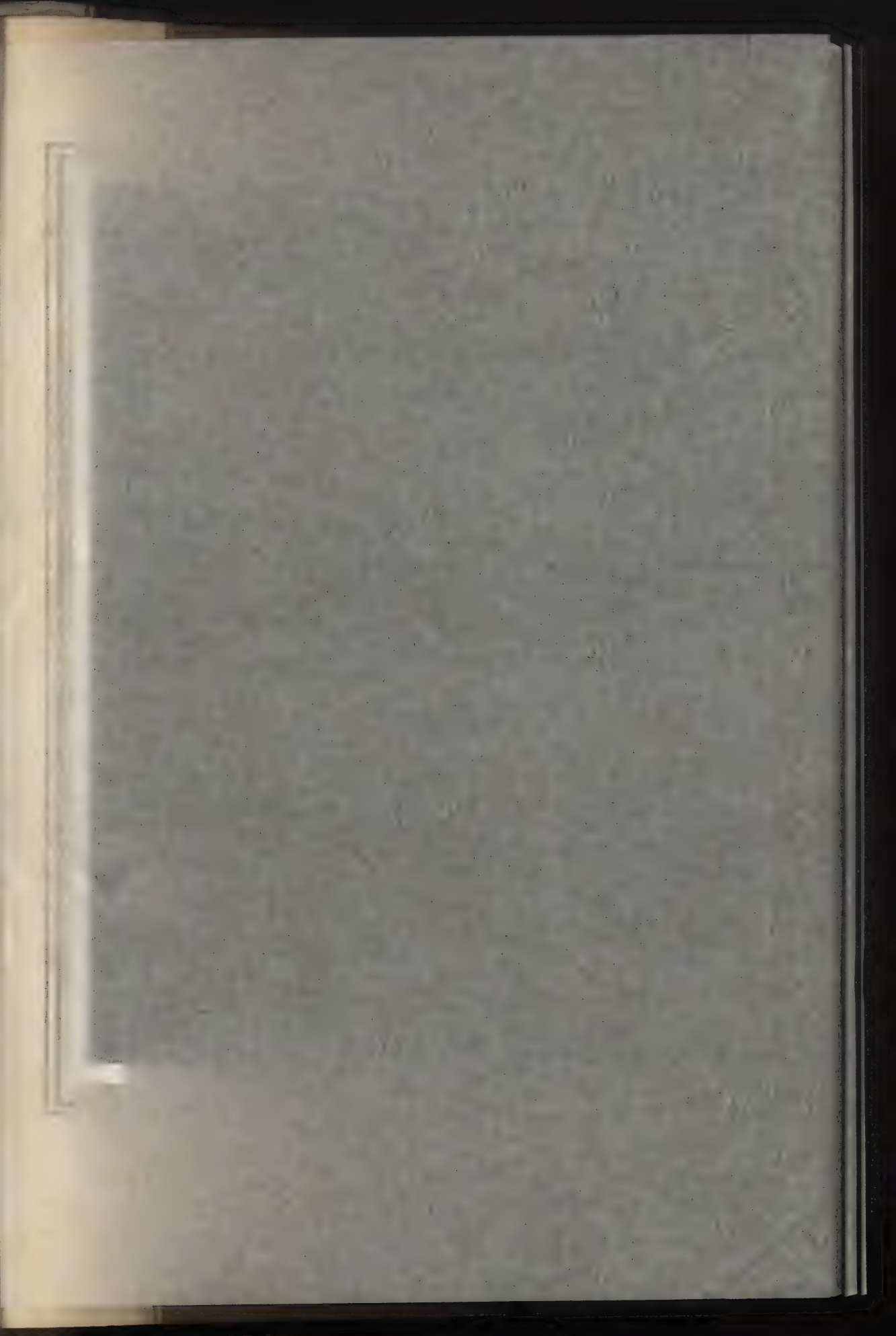
LA SALMA DI GESÙ IN GREMBO ALLA MADRE — VENEZIA, GALLERIA LAYARD.

(Fot. Alinari).

S. LUDOVICO — VENEZIA, S. BARTOLOMEO DI RIALTO.

S. SINIBALDO — VENEZIA, S. BARTOLOMEO DI RIALTO.

S. SEBASTIANO — VENEZIA, S. BARTOLOMEO A RIALTO.

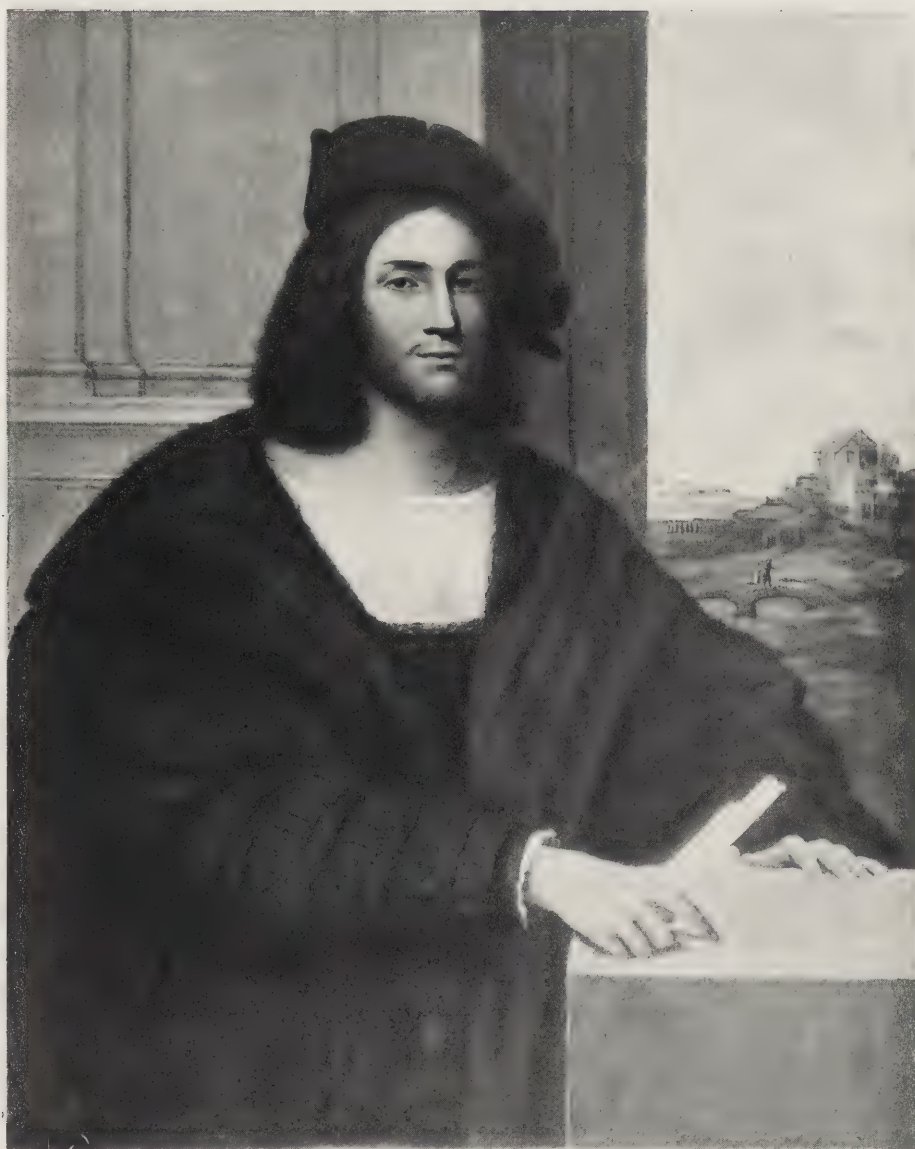
(Fot. Anderson).

L'INCREDULITÀ DI S. TOMMASO.

TREVISO, CHIESA DI S. NICOLÒ.

(Fot. Alinari).

L'ADULTERA INNANZI A CRISTO — GALLERIA DI GLASGOW.

RITRATTO DI DONNA (DETTA LA FORNARINA) — FIRENZE, UFFIZI.

(Fot. Alinari).

RITRATTO DI UOMO.

R. GALLERIA DI BUDAPEST.

RITRATTO DI UOMO — TRENTO, PRESSO IL CONTE PIETRO CONSOLANI.

RITRATTO DI UOMO — FIRENZE, UFFIZI.

(Fot. Alinari).

RITRATTO DI GIOVANE ROMANA — BERLINO, R. GALLERIA.

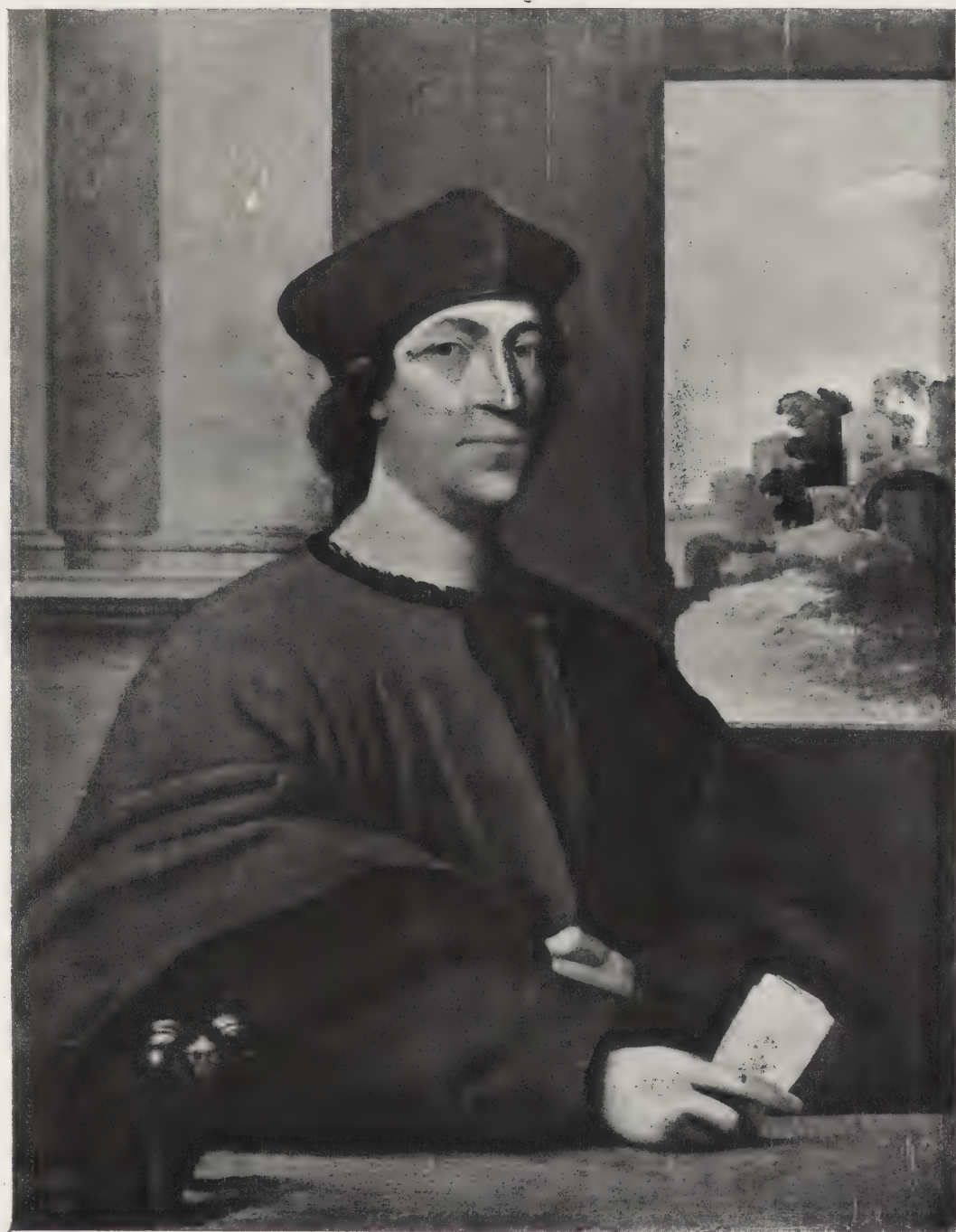
(Fot. Hanfstaengl).

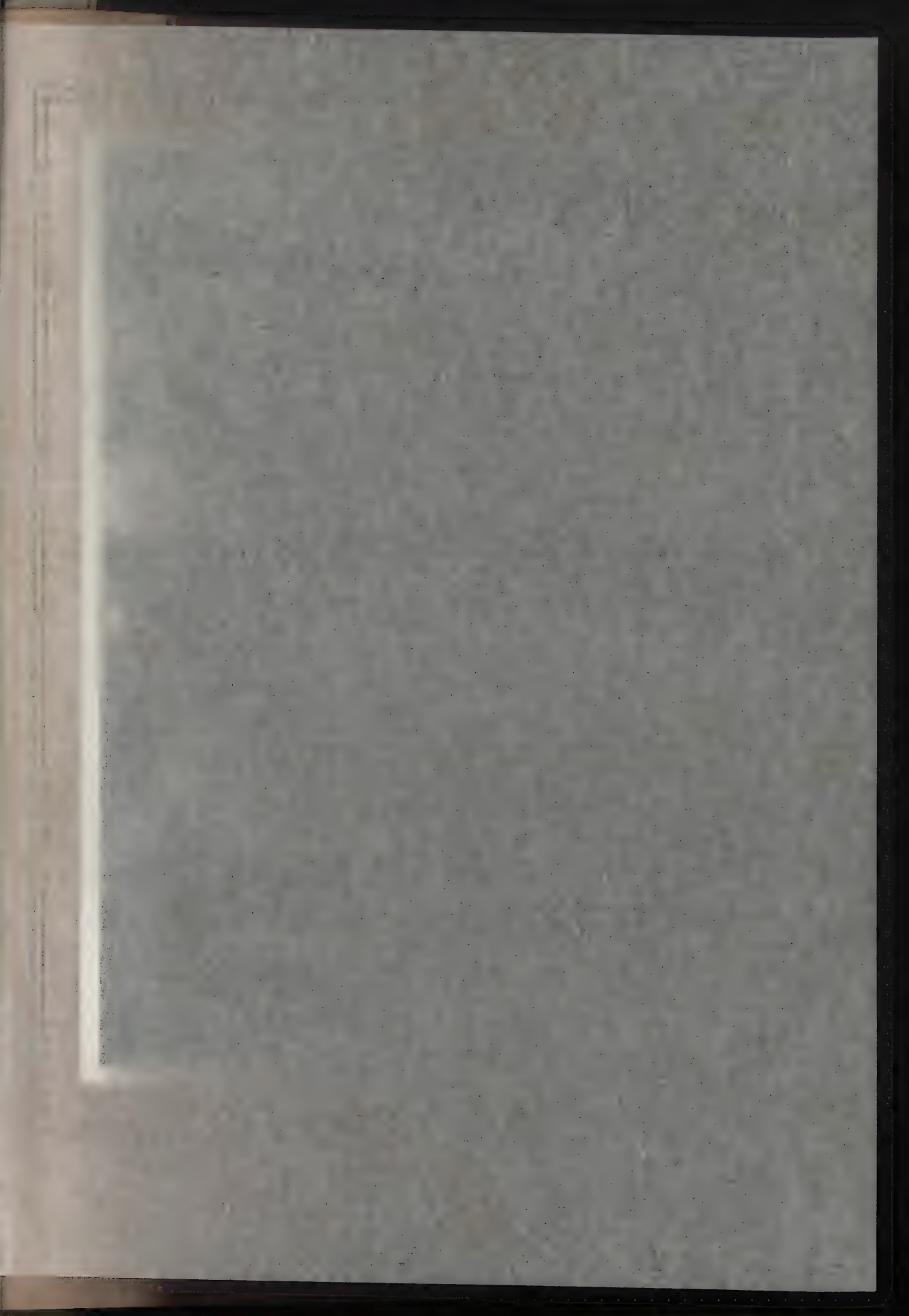
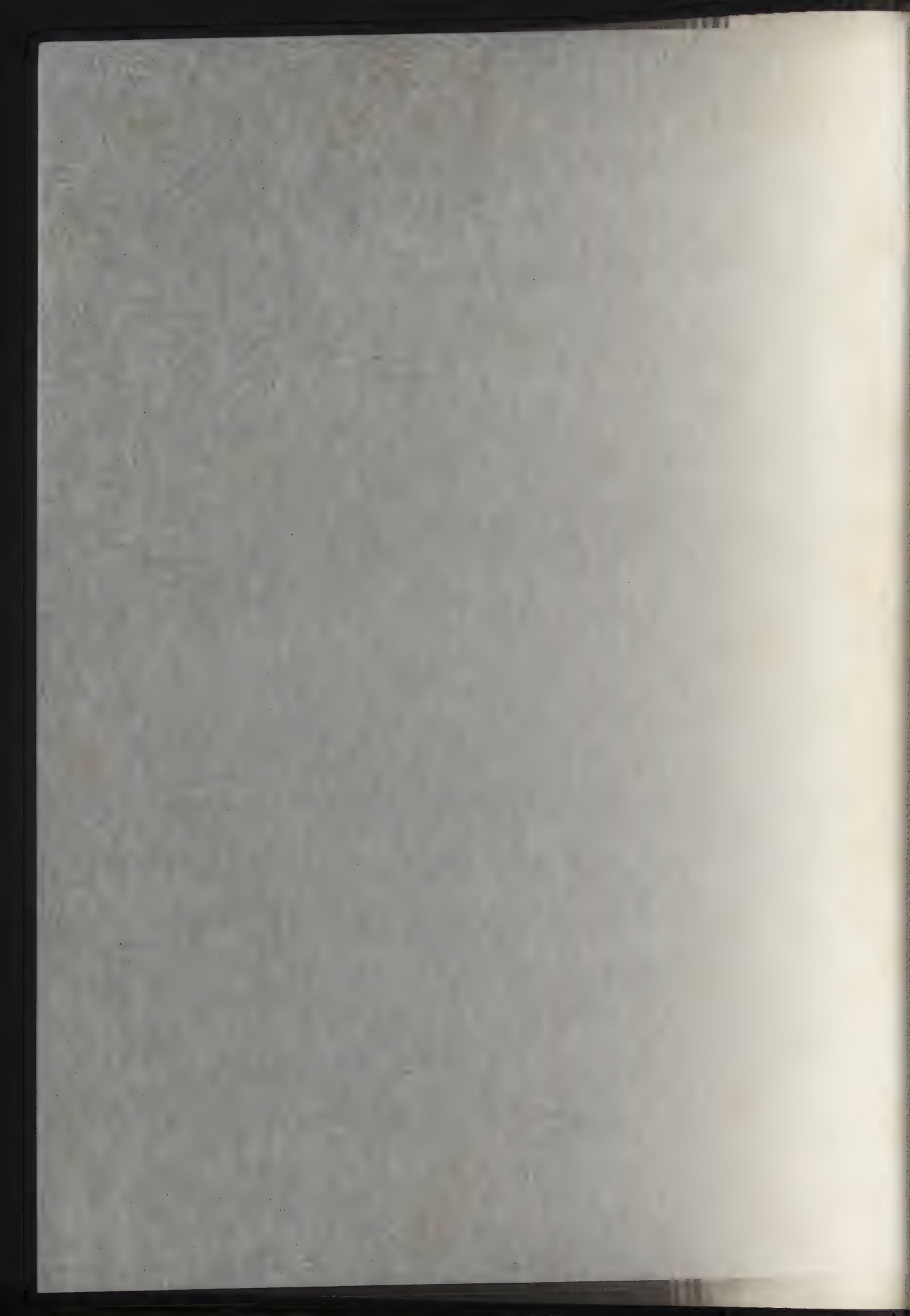
Molta somiglianza
con la cosiddetta Fornarina degli Uffizi.

FERRY CARONDELET E SUOI SEGRETARI — LONDRA, PRESSO LORD GRAFTON.

S. GIOVANNI BATTISTA NEL DESERTO.

PARIGI, LOUVRE.

(Fot. Alinari).

RITRATTO DEL CARDINALE ANTONIO DEL MONTE — MONTREAL, COLLEZIONE ANQUS.

RITRATTO DI UOMO — PRESSO IL CONTE TOUCHER.

LA RISURREZIONE DI LAZZARO.

LONDRA, GALLERIA NAZIONALE.

MARTIRIO DI S. AGATA — FIRENZE, GALLERIA PITTI.

(Fot. Anderson).

LA VISITAZIONE.

PARIGI, LOUVRE.

(Fot. Alinari).

SACRA FAMIGLIA.

LONDRA, GALLERIA NAZIONALE.

(Fot. Hanfstaengl).

LA FLAGELLAZIONE — DUE SANTI — LA TRASFIGURAZIONE — DUE PROFETI.

ROMA, S. PIETRO MONTORIO.

LA FLAGELLAZIONE (PARTICOLARE) — ROMA, S. PIETRO MONTORIO.

(Fot. Anderson).

LA TRASFIGURAZIONE (PARTICOLARE) — ROMA, S. PIETRO MONTORIO.

LA FLAGELLAZIONE — VITERBO, MUSEO COMUNALE.

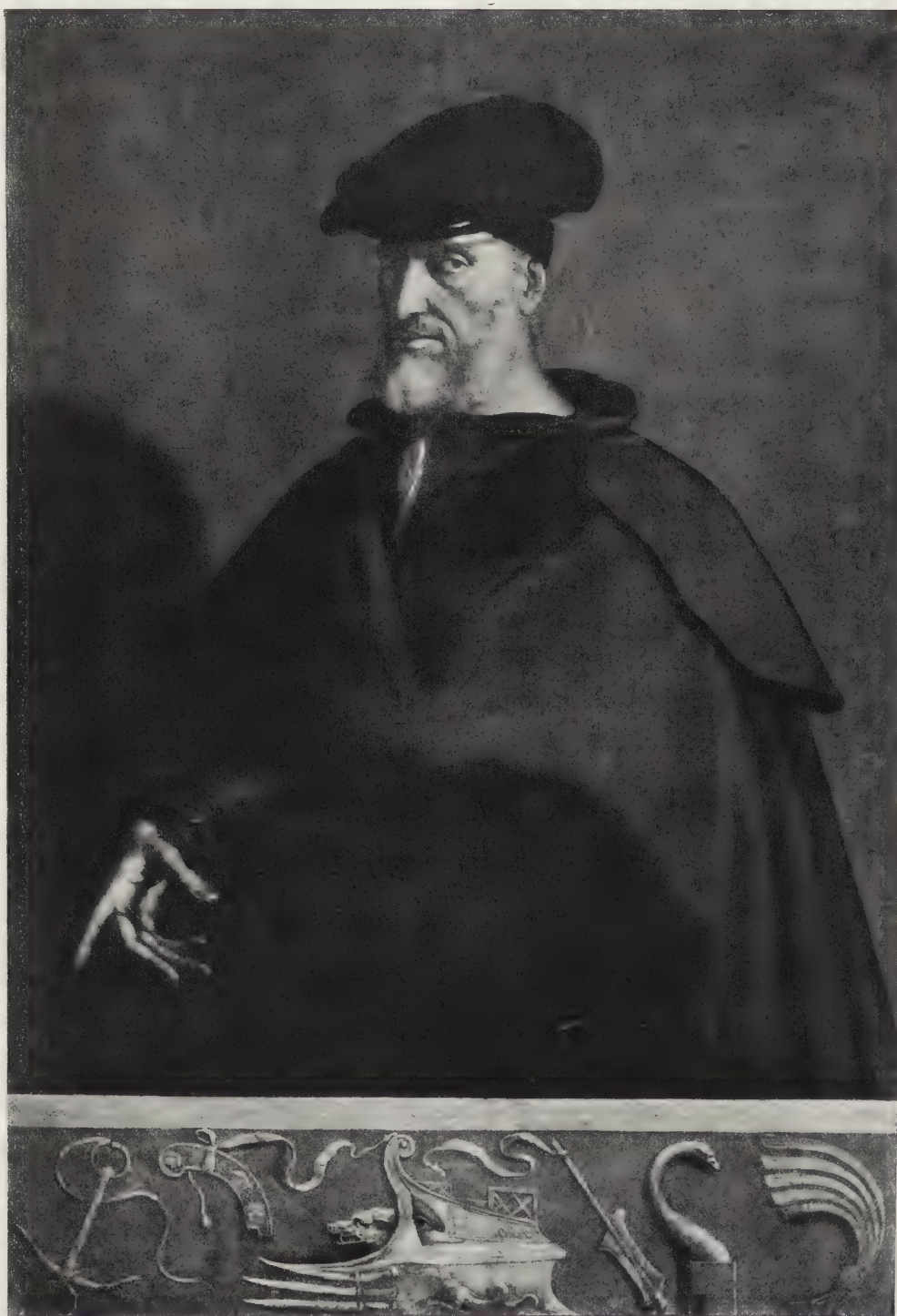
LA DEPOSIZIONE DALLA CROCE.

VITERBO, MUSEO COMUNALE.

(Fot. Alinari).

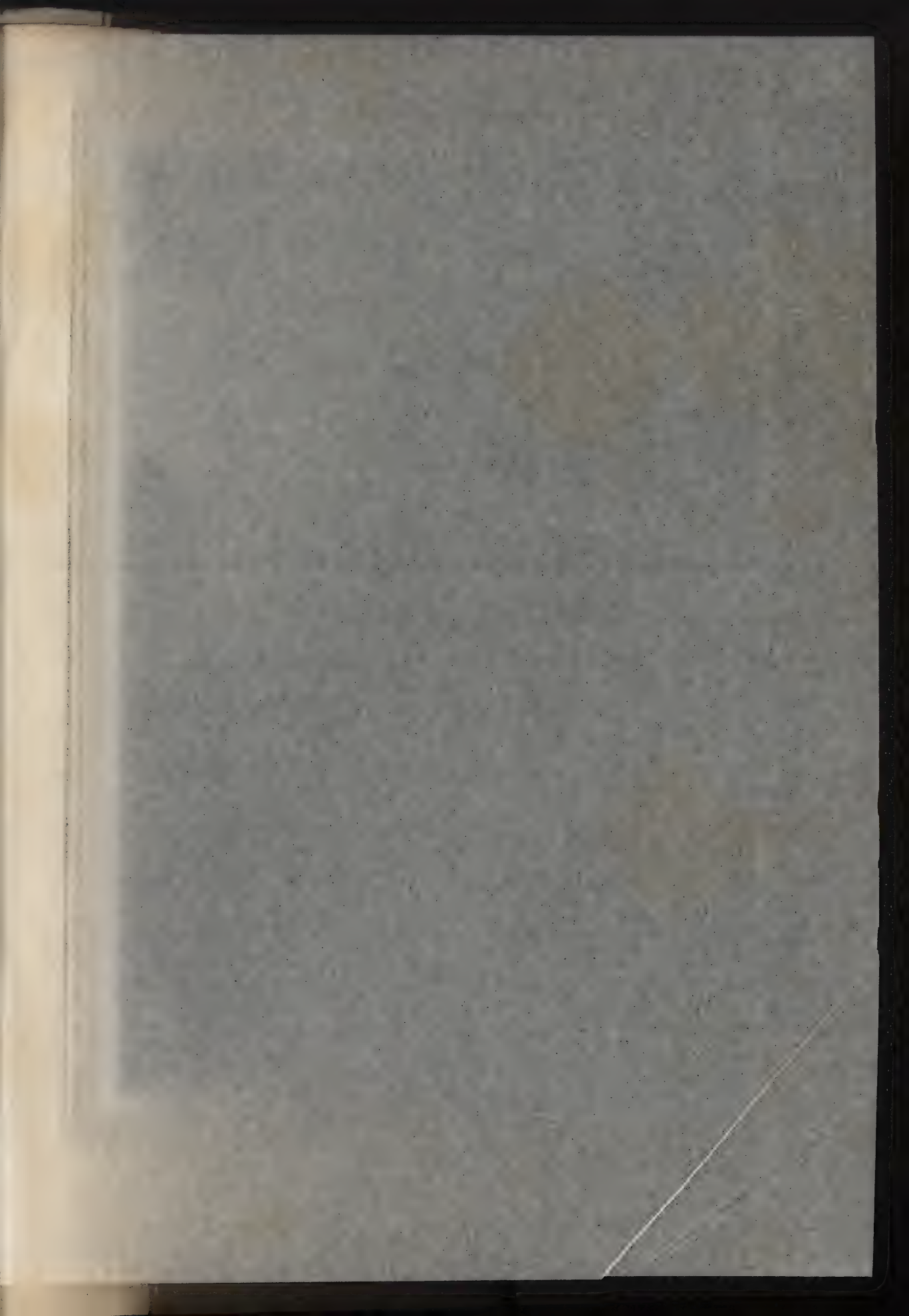
1ª maniera giorgionesca.

LA DEPOSIZIONE DALLA CROCE — PIEROBURGO, EREMITAGGIO.

(Fot. Hanfstaengl).

RITRATTO DI ANDREA DORIA — ROMA, PALAZZO DORIA.

(Fot. Anderson).

LA VERGINE E IL DIVIN FIGLIUOLO.

BURGOS, CATTEDRALE.

LA VISITAZIONE DI S. ELISABETTA.

VENEZIA, R. ACCADEMIA.

(Fot. Anderson).

GESÙ AL LIMBO — MADRID, PRADO.

(Fot. Anderson).

CRISTO CHE PORTA LA CROCE.

MADRID, PRADO.

(Fot. Anderson).

CRISTO CHE PORTA LA CROCE — PIETROBURGO, EREMITAGGIO.

(Fot. Hanfstaengl).

Ce n'è uno simile alla Galleria Borghese: Brutto, tabaccoso, smorfioso.

RITRATTO DI CLEMENTE VII — NAPOLI, MUSEO NAZIONALE.

(Fot. Anderson).

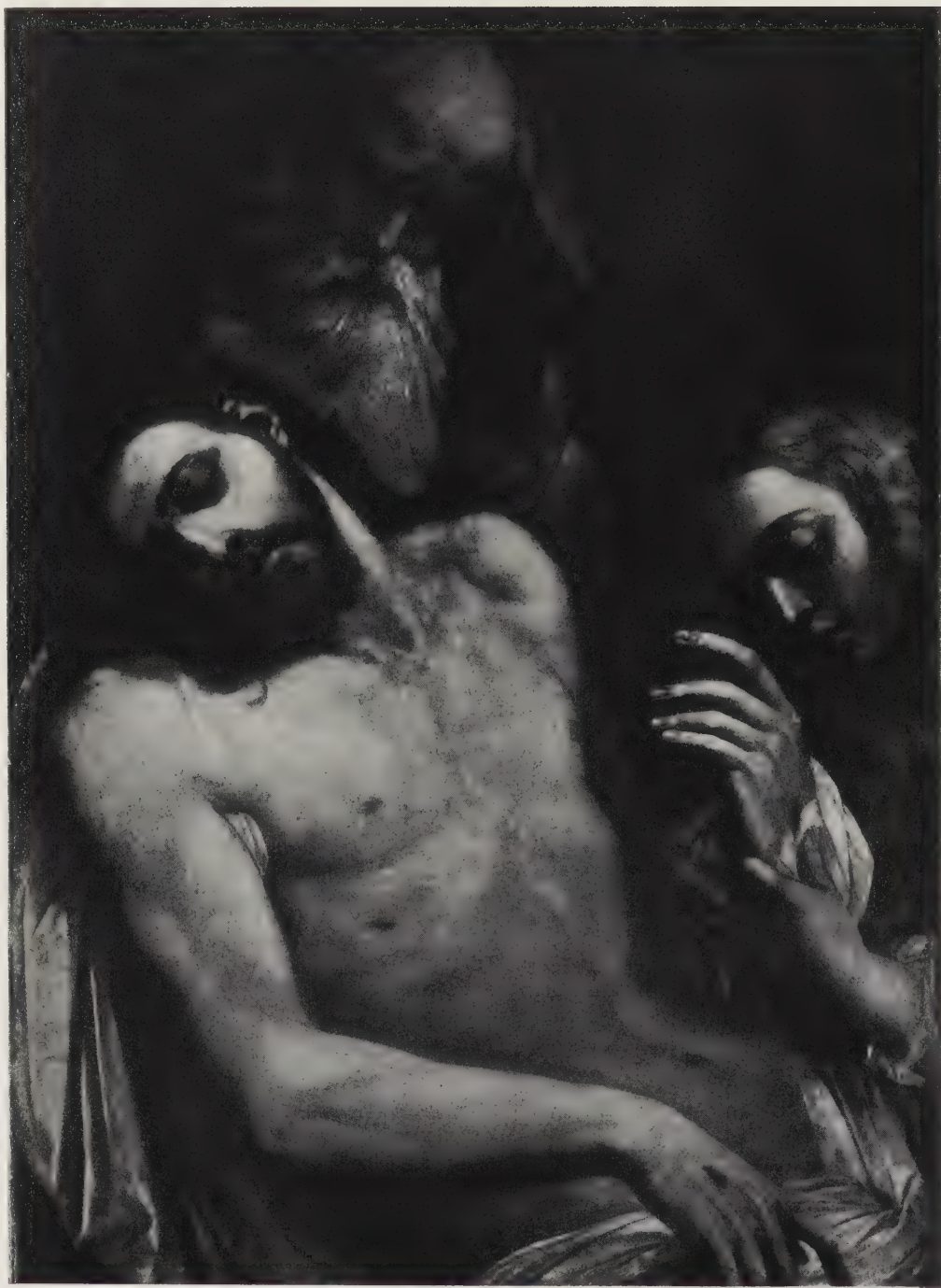
RITRATTO DI CLEMENTE VII.

PARMA, R. PINACOTECA.

(Fot. Alinari).

RITRATTO MULIEBRE CON GLI ATTRIBUTI DI S. AGATA.
LONDRA, GALLERIA NAZIONALE.

LA NASCITA DELLA VERGINE.

ROMA, S. M. DEL POPOLO.

CRISTO MORTO — BERLINO, R. GALLERIA.

(Fot. Hanfstaengl).

RITRATTO DEL CARDINAL POLO.

PIETROBURGO, EREMITAGGIO.

(Fot. Hanfstaengl).

Pole

RITRATTO DI VITTORIA COLONNA.

RITRATTO DI CATERINA SFORZA.

RITRATTO DI SIGNORA.

LONGFORD CASTLE.

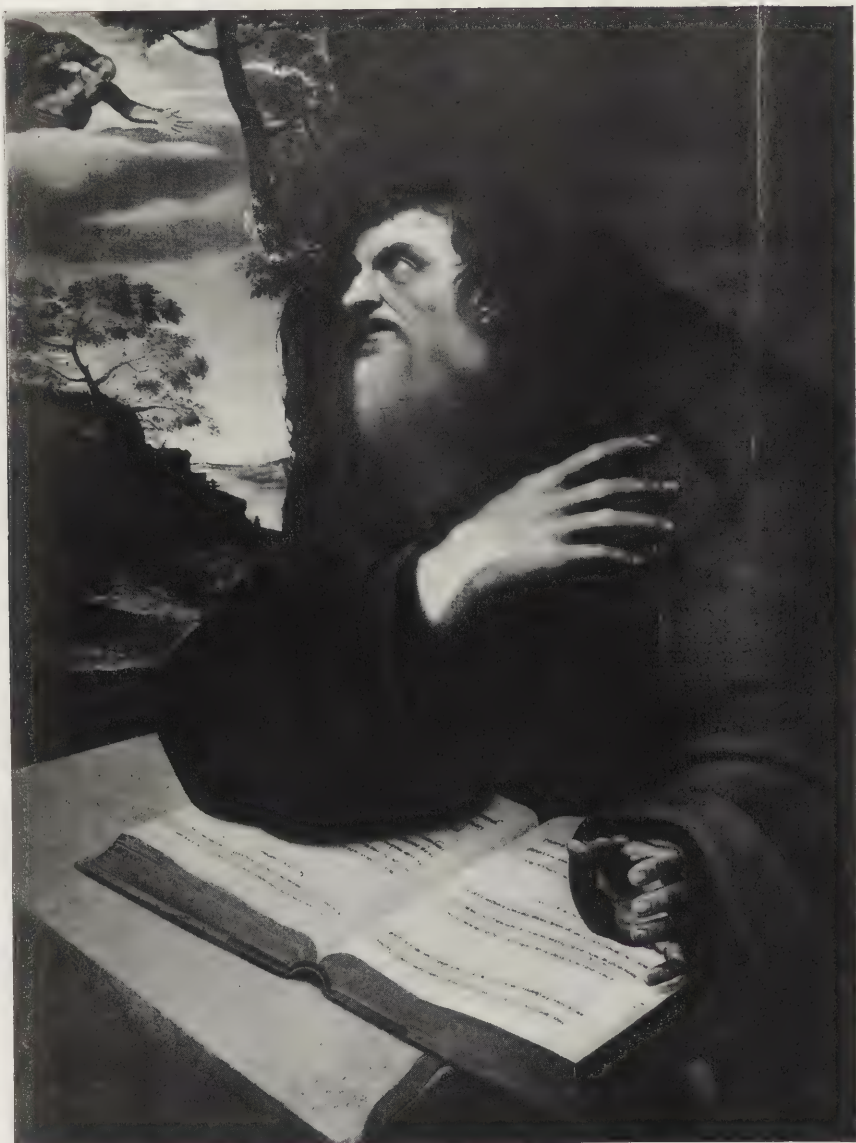
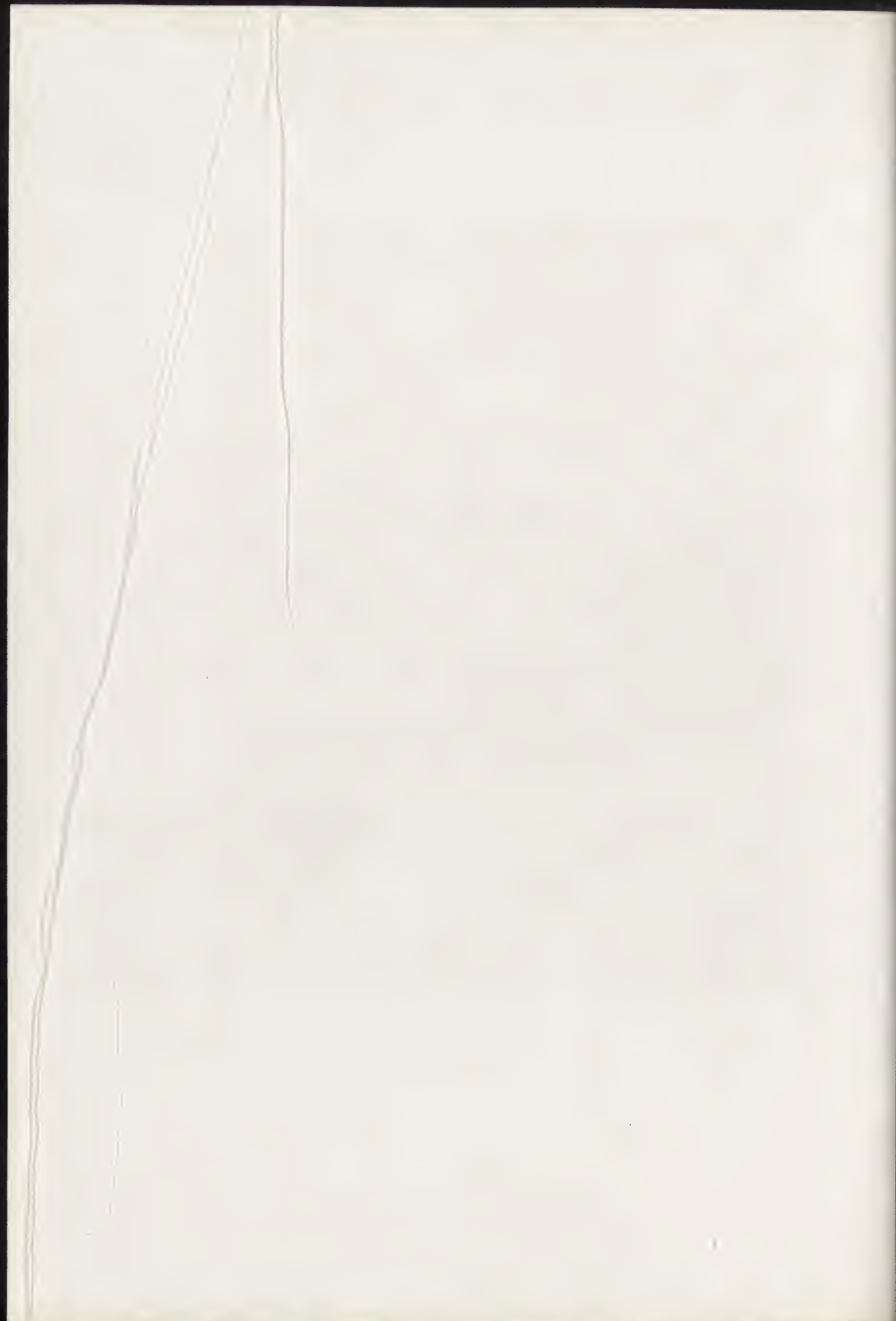
RITRATTO DI TIZIANO.

BERLINO, PRESSO IL SIG. KAUFFMANN.

MADONNA DEL VELO — NAPOLI, MUSEO NAZIONALE.

(Fot. Anderson).

S. BERNARDO.

GALLERIA VATICANA.

S. GIROLAMO — FILADELFIA, PRESSO IL SIG. JOHN G. JOHNSON.

OPERE ATTRIBUITE

A SEBASTIANO DEL PIOMBO

E COPIE DI SUE OPERE.

CRISTO CHE PORTA LA CROCE
(COPIA DA SEBASTIANO DEL PIOMBO).
DRESDA, R. GALLERIA.

(Fot. Hanfstaengl).

GESÙ CRISTO CON LA CROCE SEGUITO DA MARIA E DAL CIRENEO (IMITAZIONE).

FIRENZE, GALLERIA CORSINI.

RITRATTI D'UOMINI — PARIGI, LOUVRE.
(Fot. Alinari).

RITRATTO DI ECCLESIASTICO — MONACO, R. GALLERIA.
(Fot. Hanfstaengl).

CARIANI: S. ANTONIO DA PADOVA — BERGAMO, ACCADEMIA CARRARA.
(Fot. Anderson).

RITRATTO DI UN GUERRIERO — FIRENZE, UFFIZI.
(Fot. Alinari).

CRISTO ALLA COLONNA (IMITAZIONE DA SEBASTIANO DEL PIOMBO).

CINGOLI, CHIESA DI S. ESUPERANZIO. (Fot. Alinari).

NOTE, AGGIUNTE E BIBLIOGRAFIA

NOTE ED AGGIUNTE

A pag. 24 e seg. — Il ritratto detto della *Fornarina* negli Uffizi « rappresenta la Fornarina, Vittoria Colonna, ovvero Beatrice di Ferrara? » (vedi Lafenestre, *Florence*, p. 44). Nessuna delle congetture fatte fino ad ora è accettabile.

A pag. 26 — « Gaetano Guasti nella traduzione dell'opera del Passavant su *Raffaello* (successori Le Monnier, 1882, vol. I a pag. 194), dopo aver riportato quanto in una nota osserva il detto autore, che cioè il Castiglione nel secondo libro del *Cortegiano* parla di questa maniera di *cantare alla viola, per recitare; il che tanto di venustà e di efficacia aggiunge alle parole, che è gran meraviglia*, fa pure in un' altra nota la seguente congettura « fra gli scolari nel suono della viola che ebbe Leonardo da Vinci è ricordato come eccellentissimo un Atlante Migliorotti, fiorentino, figliuolo naturale di Manetto. Costui fu a Mantova a recitare l'*Orfeo* del Poliziano e nel 1514 era in Roma a sopraintendere le fabbriche pontificie. O non potrebbe essere stato ritratto da Raffaello (veramente da Sebastiano), che avrebbe potuto conoscerlo alla corte pontificia? ». Riferisco questa congettura senza annetterci vera e propria importanza, ma non posso fare a meno di notare che la data 1514 coincide con quella approssimativa che oggi si assegna al *suonatore di violino*. — Di questo dipinto vi è una copia nel palazzo Corsini a Firenze, una a Madrid nell'ex convento della Santa Trinità, una a Londra trovavasi esposta nella R. Accademia nel 1878 di proprietà di Lady Cranstoun (Crowe e Cavalcaselle, *Raffaello*, vol. III, pag. 123-25 note).

A pag. 28 — Una replica (della *Dorotea* di Berlino) della istessa grandezza l'abbiamo veduta in casa Persico-Cittadella, ma essa mostra una tecnica esecuzione inferiore a quella del quadro di Blenheim. Questa replica è probabilmente la stessa già posseduta dalla signora Cavallini-Brenzoni, e da essa fu forse tratta la incisione di Jacopo Bernardi con sotto la seguente iscrizione: *Raphaelis amicitia celeberrima*, in mezzo alla quale trovasi un piccolo ritratto dell'Urbinate. Ne parla anche lo Scanelli di Forlì nell'opera intitolata: *Microcosmo della pittura*, pag. 169 (Cesena, 1657). — Trovasi anche ricordata tra i quadri della Galleria di Verona nella relazione del viaggio del Granduca Cosimo III nel 1624, pubblicata da Domenico Moceni nel 1828 (Crowe e Cavalcaselle, *Raffaello*, III, p. 420 nota). — Nel Catalogo della Galleria di Berlino si trovano le seguenti notizie. Fu il Wagen che nel 1835 la riconobbe per primo quale opera di Sebastiano del Piombo. Questo di Berlino non può essere lo stesso ritratto di Verona perchè apparteneva alla raccolta Blenheim fin dal 1779, mentre l'altro nel 1829 era ancora della signora Cavallini-Brenzoni. Fu pubblicato in una raccolta di incisioni di John Boydel; la copertura del capo dimostra che era romana. Il maestro vi ha messo un cestellino di frutti per indicare il nome di Dorotea non la santa di questo nome (Catalogo della Galleria di Berlino, 1898).

A pag. 29 — Antonio del Monte cardinale di S. Sisto. Le fattezze sono le stesse di quelle del cardinale dietro a Giovanni de' Medici nell'affresco dei *decretali*, ma più invecchiate (dunque sarebbe posteriore). (Crowe e Cavalcaselle, l. c., p. 70). Fu acquistato alla vendita del cardinale Fesch dal sig. Leopoldo Fabbri, in seguito passò al sig. Del Nero, etc.

A pag. 35 — Il quadro della *Risurrezione di Lazzaro* da Narbona passò nella Galleria Orléans per 24,000 franchi. Venduta questa Galleria al pubblico incanto, il banchiere Angerstein lo comprò per 3500 ghinee. Il signor Bekford gli offrì 15.000 lire sterline, ma non si poterono mettere di accordo. — Il quadro fu più volte intagliato (Milanesi).

A pag. 46 — La *Deposizione* dell'Eremitaggio aveva fatto parte della collezione di Guglielmo II re di Olanda (Milanesi).

BIBLIOGRAFIA

Vasari Giorgio — *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti,* con note di Gaetano Milanesi, edite dal Sansoni, Firenze.

Sansovino Francesco — *Venetia città nobilissima* - Venezia, 1581.

Notizia di opere di disegno pubblicata ed illustrata da D. Jacopo Morelli - 2a edizione a cura di Gustavo Frizzoni: Bologna, Zanichelli, 1884.

Boschini Mario — *Le ricche miniere della pittura veneta* - Venezia, 1674.

Biagi Pietro — *Intorno alla vita e alle opere di Fra Sebastiano Luciani* - Venezia, 1826.

Zanetti — *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dei veneziani maestri* - Venezia, G. B. Albrizzi, 1771.

Moschini — *Guida di Venezia* - 1815.

Gotti — *Vita di Michelangelo* - Firenze, 1875.

Gasparoni — *Arti e Lettere* (nel quaderno intitolato *Villa Giulia* è pubblicato l'inventario di Sebastiano del 1547).

Crowe e Cavalcaselle — *The Istory of painting in North Italy* - London, 1871.

— *Raffaello* - Firenze, successori Le Monnier, 1891.

Propping die Künstlerische Laufbahn des Sebastiano del Piombo bis zum Tode Raffaels - Leipzig, 1892.

Meyer — *Annuaire des Musées de Berlin* - 1886.

Morelli Giovanni — *Opere dei Maestri Italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda, Berlino* - Bologna, Zanichelli, 1884.

— *Della pittura italiana* - Milano, fratelli Treves, 1898.

Frizzoni Gustavo — *Arte italiana del Rinascimento* - Milano, fratelli Dumolard, 1892.

Venturi Adolfo — *La Farnesina* - Roma, 1890.

Campori — *Sebastiano del Piombo e Ferrante Gonzaga* - Atti e Memorie per gli studi di Storia Patria delle provincie di Parma e Modena - II.

Müntz Eugène — *Bibliothèque internationale de l'Art sous la direction de M. G. Müntz. — Milanesi - Les Correspondants de Michelange. Sebastiano del Piombo* - Paris, 1890.

— *Raphaël* - Paris, Hachette.

— *Histoire de l'art pendant la renaissance - Italie,* vol. III. — *La fin de la renaissance* - Paris, Hachette, 1895.

Cicerone - Leipzig, edizioni Va e VIIIa.

Berenson Bernardo — *The venetian painters of the renaissance* - London, 1903, 3a edizione.

— *The draving of the florentine painters* - London, John Murray, MCMIII.

Passavant J. David — *Raffaello da Urbino e il padre suo Giovanni Santi,* tradotta, corredata di note e di una notizia biografica dell'autore, da Gaetano Guasti - Firenze, Le Monnier, 1882-91.

Gaye Giovanni — *Carteggio inedito di artisti dei secoli XIV, XV, XVI,* pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti - Firenze, 1839-40, Molin Giuseppe.

Cugnoni — *Agostino Chigi il Magnifico* (Archivio della Società romana di Storia Patria) - Volumi II, III, IV, VI.

Costanza Jocelyn Foulkes — *Le esposizioni d'arte italiana a Londra,* in *Archivio storico dell'Arte,* 1894.

— *L'esposizione di Arte Veneta a Londra* - ivi, 1895.

Lafenestre e Richtemberger — *Le Louvre.*

— *Florence.*

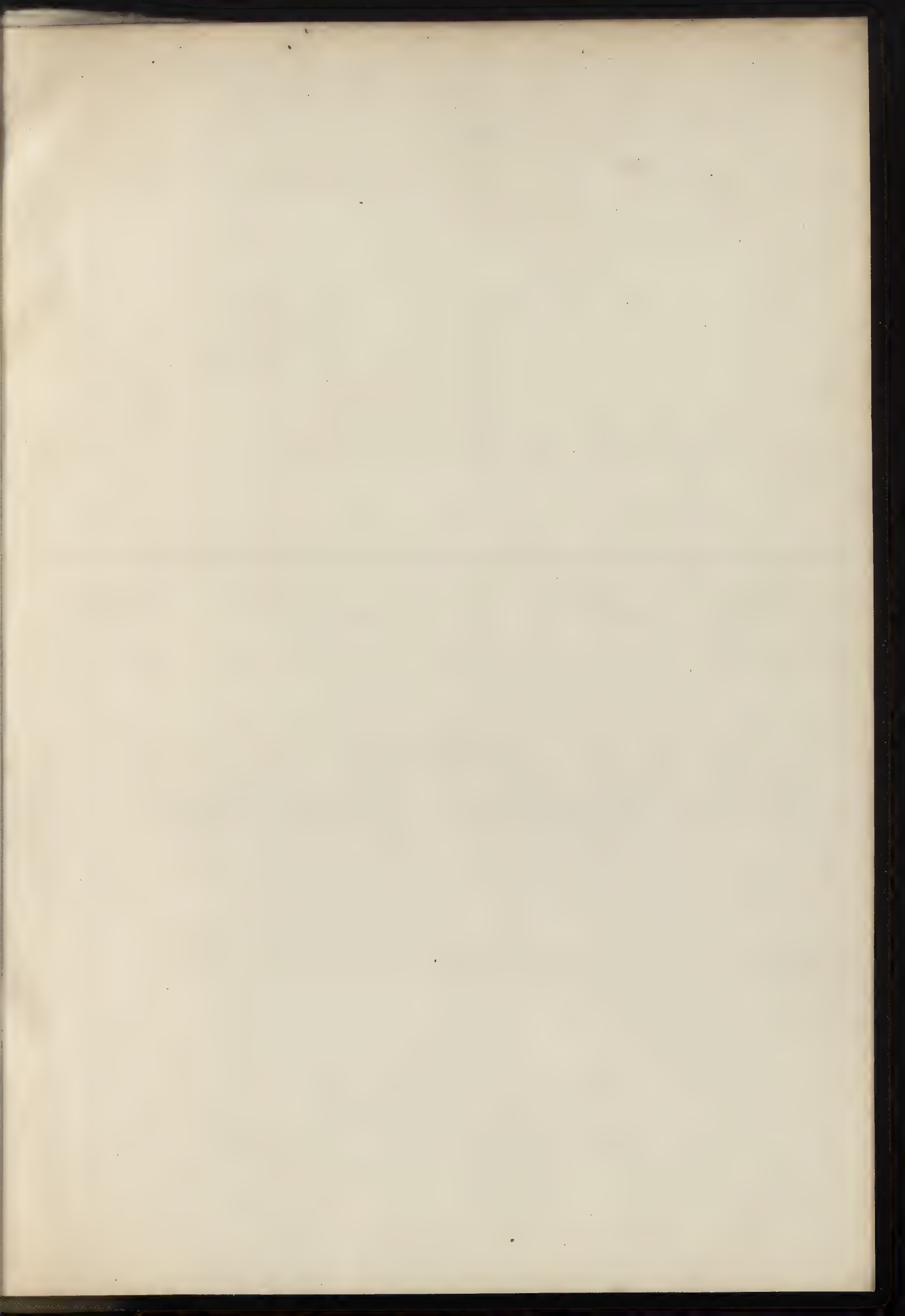
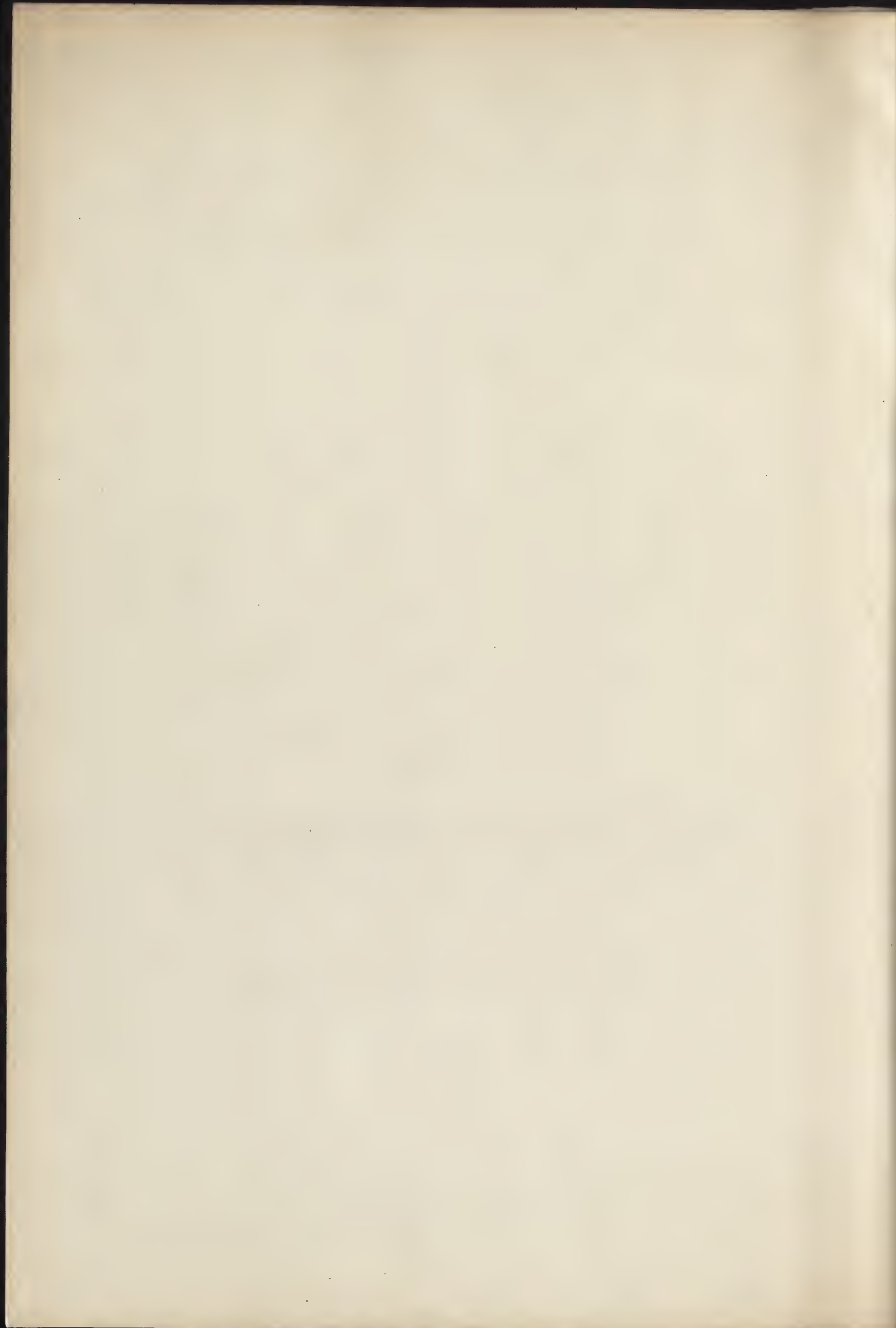
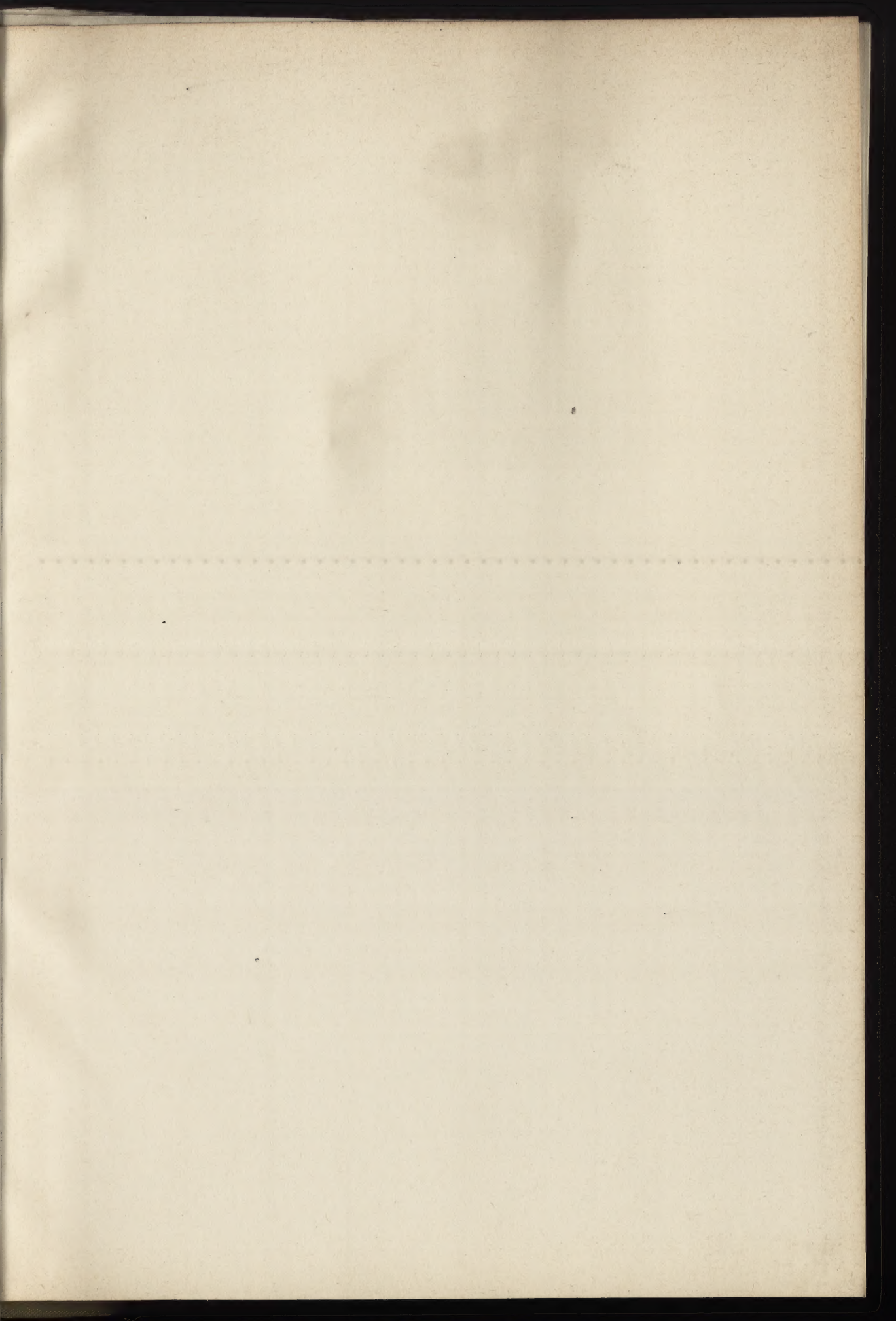
— *Venise.*

Suida Wilhelm — *Moderner Cicerone* - Wien.

Archivio storico dell'Arte - *L'Arte* - *La Rassegna d'Arte*, etc.

Cataloghi delle Gallerie di Berlino (1898), di Dresda, della Galleria imperiale di Vienna, della Galleria Nazionale di Londra, della R. Galleria di Budapest, della Galleria dell'Accademia di Venezia, etc. etc

---

				ERRATA	CORRIGE
Pag.	11	linea	36	esposto nelle Gallerie dell' Accademia	esposto nella Galleria dell'Accademia
»	13	»	35	tra i quali quelli di un Verdelotto	tra i quali quello di un Verdelotto
»	22	»	29	Ovidio, *Metamorfosi*, lib. VII	Ovidio, *Metamorfosi*, lib. VI
»	32	»	25	*coetrie*	*coterie*
»	40	»	5	si over non è	si over none
»	58	»	1	ve ne è un altro	vi è un altro dipinto
»	53	»	4	che gli mostrò nella propria casa	che mostrò a Michelangelo nella propria casa
»	64	»	6	(della nota) *supro iardinum*	*supra iardinum*

Berna,29.agusto 38.

Egregio Signor Professore Leonardo B o r g e s e ,

P o n t e V a l t e l l i n a.(Sondrio)

Egregio Signor Professore,

Ho ricevuto la Sua gentilissima lettera di 24. agusto di Spotorno.

La mia crocifissione e restaurato & finito! Ho comperato a Ferrara una altare in legno,dorato & bella sculpta.Grandezza 300 x 300 cm di epocca 1532.Jn momento, questo altare vienne restaurato & finito approcimativa 10 giorni.

Mia crocifissione e una lavorare di Michelangelo & di Sebastianus Lucianus (Del Piombo),face 15.giullio 1532 per 30.settembre 1533.Jn archivi ho trovato 42. lettere di epocca per il crocifissione.Jl Herzoga di Mantua a scitto a il pappa il 26. maggio 1531 per ricevere Michelangelo libero.Frederico Gonzaga scrive per il pappa a Herzogo di Mantua in data di 5.giunio 1531.non e possibile donare Michelangelo libero.Jl pappa a scritto a Michelangelo in datta 29.aprillo 1532 a Firenze.Michelangelo e subito partenza a Roma,anche il 29.4.1532. & il a ricevuto il lavorare per fare una cartone per mia crocifissione.Questa carton Michelangelo ho spedito di Firenze a Roma il data di 15.giullio 1532 a Sebastian del Piombo.Del Piombo face in una lettera di datta 15.7.1532 una quittanza per il cartone,dice in questa lettera,che il corpore di Christo e t r o p o eguale come in quadro,che io (Piombo) ho dipinto 1518 in Montorio d'apres una cartone di Voi (Michelangelo).

Tela, cm. 187 x 127 1/2.

Piombo & Michelangelo buoni amicci.Jo conosse anche 28 lettere di Piombo & Michelangelo,6 di Michelangelo a pittore Piombo,4 letteri di Marquise di Pesquara Vittoria Collona a Michelangelo in o c c a s s i o n e da mia quadro, dutti in originale in museo di Michelangelo a Firenze.

Vittoria Collonna ho scritto a Michelangelo: SpederLe a me il quadro CRUCIFIX,io desidere montrare a il Cardinale (non Bibbienna)parente di Herzoga di Mantua etc.) Mia quadro e venuto a Mantua.Due filli sono partenza per il Rex Carlo V & ho portare il crocifissione etc.Lei trovare tutti puncti in literatura.

Jo desidero,che Voi vienne a Berna per vedere mia quadro & face una expertisa.Jn questa occasione io pacare Lei nota di 1937.Dice me approximativa,quando Voi mi demandare per fare questa expertisa.Mia quadro e n u o v o per tutti mondo e originale.Face me s.v.pl. una devisa per tutti spesi,come Voi crede di demandare per questa expertisa.

Tutti mia buoni salutationi,Voi:

FRITZ SCHNEEBERGER
Kunsthändler
Bern
Schneeberger